Niveau(x) d'enseignement: 0 Numéro EDUQ : 9470775
Centre d'intérêt: 810

Colloque Recherche : arts et culture (3e : 1993 : Université du Québec à Rimouski).

Recherche : arts et culture : actes / du [3e] colloque [tenu dans le cadre du] 61e congrès de l'ACFAS, Université du Québec à Rimouski, 19-20 mai 1993. -- [Québec] : Institut québécois de recherche sur la culture : Ministère de la culture, 1994.
132 p. : ill. ; 28 cm.

Notes bibliogr. au bas des p.

ISBN 2-89224-222-3

Vedette(s)-secondaire(s): Association canadienne-française pour l'avancement des sciences. Congrès (61e : 1993 : Université du Québec à Rimouski) * Institut québécois de recherche sur la culture * Québec (Province). Ministère de la culture

Descripteur(s): Culture * Art * Recherche * Développement culturel * Politique gouvernementale * Développement communautaire * Développement régional * Télévision * Médias * Rôle de l'école * Musée * Education artistique * Indicateur * Statistiques

Identificateur(s) de nom: Québec (Province)

Ce colloque s'est penché sur l'importance du développement culturel dans le développement régional. Les communications de la table ronde ont posé le problème de la démocratisation culturelle dans les régions. Les ateliers ont porté, quant à eux, sur les industries de la culture et des communications et leur rôle dans le développement régional; sur les publics des arts et la sensibilisation des jeunes, notamment, au domaine artistique et culturel; sur les statistiques et les indicateurs culturels régionaux.

Type de document:

Actes du colloque

RECHERCHE: ARTS ET CULTURE

61e congrès de l'ACFAS
Université du Québec à Rimouski
19-20 mai 1993

Institut québécois de recherche sur la culture

Gouvernement du Québec
Ministère de la Culture

94-70775

Actes du colloque

RECHERCHE: ARTS ET CULTURE

61e congrès de l'ACFAS
Université du Québec à Rimouski
19-20 mai 1993

Institut québécois de recherche sur la culture

Gouvernement du Québec
Ministère de la Culture

TABLE DES MATIÈRES

OUVERTURE DU COLLOQUE (*Jean-Paul Baillargeon*) 5

TABLE RONDE – DÉMOCRATISATION CULTURELLE ET RÉGIONS 7

Présentation de la table ronde (*John Michaud*) 7

Culture et régions: un développement durable? (*Fernand Harvey*) . . 9

Le développement de l'art en région: un lieu et un réseau (*Rose-Marie Arbour*) 13

La télévision régionale en Europe: entre «fenêtre» et «miroir» (*Lionel Levasseur*) 23

Commentaires (*Gérald Grandmont*) 35

ATELIER: INDUSTRIES DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS 43

L'industrialisation de la culture et le développement régional (*Claude Martin*) 45

OSCART Communication: un cas type de regroupement d'entreprises régionales (*André Ménard*) 51

Les médias des régions et la mondialisation (*Florian Sauvageau*) 55

Synthèse des discussions (*Dave Atkinson*) 59

ATELIER: PUBLICS DES ARTS ET SENSIBILISATION 63

L'école: lieu privilégié de développement artistique et culturel pour les jeunes (*Isabelle Aubin*) 65

Partenariat: arts, école et culture, ou comment aller plus loin avec d'autres (*Michell Quintin*) 71

Musée régional de Rimouski: l'éducatif (*Monique Michaud*) 79

Expérience de sensibilisation d'un jeune public à l'art actuel, Ville de Lachine (*Marie-Claude Larouche*) 85

Synthèse des discussions (*Gilbert Gagnon*) 95

ATELIER: STATISTIQUES ET INDICATEURS CULTURELS RÉGIONAUX 99

De l'importance des statistiques culturelles régionales (*Rita Giguère*) . 101

La statistique culturelle régionale: problèmes, projets et développements récents au Bureau de la statistique du Québec (*Serge Bernier*) 109

Formation d'indicateurs et défis posés par l'évaluation de la politique culturelle (*Rosaire Garon*) 115

Synthèse des discussions (*André Côté*) 125

CONCLUSION (*Gaétan Hardy*) 127

LISTE DES CONFÉRENCIÈRES ET CONFÉRENCIERS 129

LISTE DES PARTICIPANTES ET PARTICIPANTS 131

OUVERTURE DU COLLOQUE

Jean-Paul BAILLARGEON, chercheur

Centre d'études sur les médias
Institut québécois de recherche sur la culture

Je tiens d'abord à remercier toutes les personnes qui ont accepté de venir à Rimouski présenter une communication à cette troisième édition du colloque Recherche: arts et culture. Je remercie en particulier monsieur Lionel Levasseur qui, malgré des contraintes de temps, a réussi à nous faire parvenir une communication très étoffée traitant des rapports entre télévisions et régions en Europe.

Ce colloque en est donc à sa troisième édition. Après ceux de Sherbrooke et de Montréal, où une partie seulement portait sur un thème particulier, nous avons choisi d'organiser celui-ci au complet sur culture et région, l'endroit étant fort approprié. Tout le monde a entendu parler du «deux Québec dans un», du «Québec à deux vitesses», des grands centres et des régions dites périphériques caractérisées par leur situation en regard des grandes agglomérations urbaines, comme si elles ne pouvaient avoir leur raison d'être qu'en fonction de ces concentrations urbaines. Urbanocentrisme (comme ethnocentrisme) ou réalité inéluctable? Espérons que les communications de ce colloque, et les débats qui s'ensuivront, nous permettront d'aller au-delà des stéréotypes et des clichés habituels.

Le développement culturel est-il indissociable du développement régional? Peut-il en être indépendant? Peut-il prendre ses distances, être original, par rapport à ce qui se vit et se passe dans les grandes agglomérations urbaines? Y a-t-il des identités culturelles régionales? À quoi les reconnaît-on, particulièrement à travers la vie culturelle qu'on y trouve et les pratiques culturelles auxquelles on s'y adonne? Du côté de la recherche, a-t-on seulement effleuré sérieusement ces sujets? Telles sont, je crois, les questions sous-jacentes à toutes les communications qu'on vous présentera au cours de ces deux journées.

Une chose m'a frappé au cours de la préparation de ce colloque: la distance. Nous nous faisons facilement gloire d'habiter un vaste territoire, mais nous pensons peut-être moins souvent au prix, parfois élevé, que cela implique. Ainsi, il en aurait coûté des fortunes pour amener ici des gens de la Côte-Nord, du Nord-Ouest, de l'Outaouais ou du Saguenay–Lac-Saint-Jean. Si nos régions ne peuvent probablement se distinguer aussi nettement qu'ailleurs par des identités très différentes, les distances entre elles ne sont pas sans créer maints problèmes d'isolements et de méconnaissances réciproques. Les personnes qui réussissent à surmonter ces isolements et à établir des liens féconds entre régions ont toute mon admiration.

Une dernière remarque avant de vous laisser aux bons soins de monsieur John Michaud, président de cette table ronde, directeur régional du ministère de la Culture. Nous avons cru malsain et artificiel de discuter d'activités et de pratiques culturelles en régions par rapport aux poids des grandes agglomérations urbaines, en passant sous silence l'internationalisation croissante des échanges culturels. Ce thème fera aussi partie de certaines des communications qui vous seront présentées.

TABLE RONDE

DÉMOCRATISATION CULTURELLE ET RÉGIONS

Animateur: John MICHAUD, directeur

Direction du Bas-Saint-Laurent
Ministère de la Culture

Pour entrer de plain-pied dans le vif du thème général de ce colloque, j'ai le goût, en guise de préambule, de réagir dès maintenant à l'introduction de monsieur Baillargeon. Au sujet de l'internationalisation des échanges culturels, les régions du Québec, tout particulièrement les régions périphériques, ont développé depuis plusieurs années un réflexe, celui d'instaurer des activités internationales, souvent en parallèle à celles qui, traditionnellement, doivent passer par les «métropoles». Soyez rassurés, les régions développent de plus en plus d'alliances sur le plan international. J'ai la conviction que les participants à ce colloque vont se sentir très à l'aise pour en parler.

La présentation de monsieur Baillargeon soulève beaucoup de questions qui feront sans doute l'objet de nos échanges (soit, entre autres, le prix à payer pour assurer la concertation interrégionale).

Ce genre de colloque répond à des besoins essentiels de collaboration entre chercheurs, gestionnaires et praticiens des domaines des arts et de la culture en général. Je crois que, à ce niveau, le monde universitaire a investi énormément ces dernières années. Le réseau de l'Université du Québec en région s'est spécialisé dans des champs de recherche liés aux préoccupations régionales. Nommons en particulier l'Université du Québec à Rimouski, l'Université du Québec à Chicoutimi et l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Les questions relatives aux identités et à l'appartenance régionale, les dynamismes locaux, l'autodétermination et, en contrepartie, les problèmes cruciaux de la ruralité, des disparités, des inégalités, des rapports avec les

grandes agglomérations urbaines, de l'exode et enfin du vieillissement, toujours menaçants, sont un ensemble de préoccupations à l'ordre du jour. Dans ce préambule, je me permets de citer Fernand Dumont:

> Le problème le plus urgent, c'est celui du développement culturel des régions. Car à quoi pourrait conduire un réaménagement des structures si les régions se vident de leurs ressources créatrices et si elles sont dépourvues des moyens par lesquels s'affirment les genres de vies, s'alimentent des enracinements, se forment des prises de conscience[1]?

La politique culturelle, rendue publique depuis bientôt un an, propose trois grands axes d'intervention:

— les enjeux collectifs liés à l'identité culturelle;

— les enjeux visant le soutien aux créateurs et aux arts;

— les enjeux favorisant l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle.

À plusieurs reprises, les milieux culturels, artistiques et politiques ont reconnu l'importance de ces enjeux et approuvé l'ensemble des orientations proposées. Que nous réserve l'application de cette politique au cours des dix prochaines années?, surtout lorsque nous sentons la «centrifugeuse de Montréal» s'emballer, comme le disait si bien Bernard Boucher, de l'Institut québécois du cinéma, lors du colloque organisé par les HEC en novembre 1992 sur la décentralisation et la régionalisation des politiques culturelles[2]. Est-il possible de trouver un juste équilibre en région? Telle est une des problématiques importantes des trois communications de cette table ronde. Si la première l'aborde sous l'angle historique (Fernand Harvey), la seconde (Rose-Marie Arbour) fait une large place à l'analyse des rapports centres-périphéries, des rapports entre un certain art actuel international et les créations externes, entre l'art marchandisé, consacré par une renommée internationale, et un art «utopique», comme le soulignait Francisco-Xavier Lopez du Cégep de Matane et de la Galerie d'art de Matane.

Quant à monsieur Lionel Levasseur, il nous entretiendra sur un autre registre, celui de la télévision, des rapports entre télévisions et régions en Europe occidentale. Plusieurs régions du Québec, dont le Bas-Saint-Laurent, ont subi récemment des fermetures de stations régionales de télévision. Nous avons tous conscience que ces pertes mettent en péril et déstabilisent le développement culturel et social, voire économique, de nos milieux déjà vulnérables. Il sera intéressant de voir en quoi les expériences européennes pourront nous fournir des matériaux de réflexion sur nos rapports entre région et télévision.

---

1. Dumont, Fernand, *Le public des arts et la consommation de produits culturels, 1991-2011*, Québec, Ministère de la Culture, Janvier 1993, p. 127.

2. Boucher, Bernard, «La centrifugeuse s'est emballée: le Québec divisé entre l'ambition internationale et l'oubli de ses régions», *Décentralisation, régionalisation et action*, Actes du colloque, Montréal, 12-14 novembre 1992, Montréal, HEC, 1993.

CULTURE ET RÉGIONS: UN DÉVELOPPEMENT DURABLE?

Fernand HARVEY, chercheur

Institut québécois de recherche sur la culture

Poser le problème du développement culturel en région, c'est s'interroger sur la capacité des régions à produire une vie culturelle qui leur soit propre, sans pour autant exclure une nécessaire intégration à une vie culturelle plus vaste à l'échelle nationale, voire internationale. Le monde dans lequel nous vivons est traversé sans arrêt par une internationalisation des échanges et tout enfermement régionaliste y apparaît comme une utopie à la fois non souhaitable et irréalisable.

Dès lors, il faut nous interroger sur la nature du développement culturel observable et souhaitable pour les régions. Au départ, la problématique du développement culturel des régions comporte un postulat implicite, à savoir que dans nos sociétés postindustrielles, les grandes métropoles sont au coeur de la vie culturelle, puisqu'elles y concentrent les ressources humaines et financières, les infrastructures et le public. Les espaces non métropolitains sont alors désignés sous le terme de «régions». Autrefois, on aurait dit «la province». L'essor économique postérieur à la Deuxième Guerre mondiale a fait apparaître, en contrepartie, d'importantes inégalités de croissance entre les espaces régionaux un peu partout dans les pays développés, y compris au Québec, bien que l'écart entre le mode de vie urbain et le mode de vie rural ait eu tendance à disparaître au cours de ces années. Tant et si bien que les politiques de développement régional définies par les gouvernements, au cours des années 1960 en particulier, visaient à combler des écarts de revenus entre régions dites «périphériques» et «sous-développées» et régions centrales, plutôt que de changer des modes de vie déjà passablement uniformisés. Au passage, on peut se demander si cette uniformisation des modes de vie ne s'est pas faite au détriment de certains traits culturels traditionnels propres à certaines régions.

Pour connaître la nature du développement culturel en région, il n'est pas sans intérêt d'en situer l'évolution dans une perspective historique. Une analyse de la vie culturelle dans le Bas-Saint-Laurent de 1950 à nos jours permettra, à cet égard, d'illustrer mon propos, sans pour autant prétendre à une généralisation pour l'ensemble des régions du Québec[1].

Dans le Bas-Saint-Laurent, comme dans la plupart des régions du Québec sans doute, le tournant des années 1970 marque un changement radical pour le développement culturel régional. C'est au cours de cette décennie, en effet, que se

1. Harvey, Fernand, «La vie culturelle dans le Bas-Saint-Laurent depuis 1950», Jean-Charles Fortin *et al.*, *Histoire du Bas-Saint-Laurent*, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, p. 707-766.

met progressivement en place une politique étatique en matière de régionalisation des loisirs et de la culture. C'est également au cours de la même période qu'on assiste au processus de concentration des médias de masse régionaux et qu'émerge, au Québec comme ailleurs, la problématique des industries culturelles. Ces trois facteurs ont grandement contribué à remodeler la vie culturelle des différentes régions du Québec.

Qu'en est-il de la vie culturelle bas-laurentienne avant 1970? Sans remonter trop loin dans le passé, il suffit ici d'évoquer rapidement ce qui caractérise les années 1950 et 1960. Ces deux décennies constituent une période de transition: d'un côté, elles marquent l'apogée de pratiques culturelles développées depuis le début du siècle, principalement autour d'institutions religieuses d'enseignement, et caractérisées par l'action bénévole d'une petite élite culturelle constituée de membres du clergé régional, de journalistes et de professionnels; par ailleurs, ces années annonçaient l'entrée de la région dans la modernité culturelle et dans un processus de remise en question des valeurs traditionnelles, à l'image de ce qui se passait au Québec d'une façon générale.

Devant le peu de moyens dont disposait la région avant l'intervention de l'État, on ne peut qu'être frappés par le dynamisme de la vie culturelle dans le Bas-Saint-Laurent. Des organismes bénévoles reposant parfois sur l'initiative d'un seul individu ou d'une poignée de personnes, comme ce fut le cas des *Compagnons de l'art* fondés par le journaliste Jean-Paul Légaré en 1944 ou la *Société des Concerts* animée par l'abbé Georges Beaulieu à la même époque, ont réussi, sans moyens financiers extérieurs, à intéresser le milieu local ou régional à la vie culturelle et artistique, particulièrement à Rimouski. Des initiatives plus modestes peuvent aussi être observées à Rivière-du-Loup, à Matane, à Amqui et ailleurs. Ces activités culturelles demeurent limitées. Le théâtre amateur tente de s'affranchir des institutions scolaires et du répertoire classique ou religieux, mais aucune troupe ne réussit à assurer son existence au-delà de deux ou trois ans. Dans le domaine des arts plastiques, tout est à faire et l'encouragement des artistes locaux va de pair avec l'organisation d'expositions de peinture qui empruntent aux collections des grands musées québécois ou canadiens. L'artisanat traditionnel hérité de l'idéologie ruraliste est remis en question et n'a pas encore trouvé sa nouvelle voie du côté des métiers d'art. Les bibliothèques publiques sont quasi inexistantes dans la région, mais on commence à s'intéresser à la lecture, tout en remettant discrètement en question le contrôle du clergé dans le choix des livres.

C'est du côté de la musique et du spectacle que les percées sont les plus manifestes. La *Société des Concerts* de Rimouski s'intègre, dès l'après-guerre, au circuit des *Artistes Columbia*, une société américaine qui offre à différentes villes des tournées de récital. Pianistes, violonistes, chanteurs d'opéra et artistes divers se produiront sur scène à Rimouski. Cette vie culturelle sera encadrée par des associations culturelles locales qui se chargeront de préparer leurs membres en formant leur goût artistique. La presse et la radio régionales contribueront également au développement du sens critique de la population par des articles ou des émissions appropriés.

Bref, avant les années 1970, le Bas-Saint-Laurent pouvait déjà prétendre à l'existence d'une tradition culturelle et artistique, certes modeste et limitée à une élite, mais néanmoins bien enracinée dans le milieu, avec le concours des médias locaux et des institutions d'enseignement pour garçons et filles.

Le début des années 1970, beaucoup plus que la Révolution tranquille des années 1960, marque une véritable rupture avec le passé, du fait de l'intervention de l'État et du réaménagement concomitant des structures d'encadrement de la vie culturelle régionale. À cela, il faut ajouter l'émergence de la problématique des industries culturelles et le phénomène de concentration des médias dans le Bas-Saint-Laurent comme dans les autres régions du Québec.

L'intervention de l'État québécois, dans le domaine qui nous occupe, s'est d'abord manifestée du côté des loisirs. La création des conseils régionaux de loisirs, dont le *Conseil des loisirs de l'Est du Québec* en 1968, en lien direct avec le *Haut-Commissariat aux loisirs et aux sports* institué par le gouvernement du Québec à la même époque, marque le début d'un encadrement des loisirs à l'échelle de l'Est du Québec (Bas-Saint-Laurent, Gaspésie, Îles-de-la-Madeleine). En 1975, la fondation du *Conseil régional de la culture de l'Est du Québec*, sanctionnée l'année suivante par la nouvelle politique de régionalisation du ministère

des Affaires culturelles, indique le départ d'une activité d'encadrement de différents secteurs de la vie culturelle à l'échelle régionale.

Bien sûr, les structures n'engendrent pas par elles-mêmes des activités, mais leur persistance indique qu'elles reflètent une réalité nouvelle. Et cette réalité, c'est celle d'une véritable explosion de la créativité culturelle régionale au cours des années 1970 et 1980. Bénéficiant des acquis de la Révolution tranquille, notamment en matière d'accessibilité à l'enseignement et profitant du développement, à l'échelle régionale, d'une économie tertiaire axée sur les services publics et parapublics, une nouvelle génération d'artistes, de créateurs, d'écrivains et d'intellectuels envahit la scène culturelle et artistique dans tous les domaines. Parallèlement, l'État investit dans le développement d'infrastructures culturelles. D'abord dans la construction ou la rénovation de salles de spectacles ou de centres culturels, puis dans la création de musées et de bibliothèques publiques.

La créativité régionale se manifeste dans plusieurs directions à la fois. Le cas du théâtre est particulièrement spectaculaire avec la multiplication de troupes et la naissance d'une dramaturgie proprement régionale où des thèmes liés à la contestation sociale dominent. La littérature régionale montre également une originalité qu'on ne lui connaissait guère jusque-là, en particulier dans le domaine de la poésie et du roman. Thèmes sociaux et grandeur du paysage se mêlent pour façonner le début d'un imaginaire régional. Dans le domaine de la musique et du spectacle, les productions locales se disputent la faveur des spectateurs avec les productions venues de l'extérieur. Les arts plastiques, et plus particulièrement la peinture, sont en pleine expansion. Expositions et galeries d'art se multiplient. Les bibliothèques publiques, quasi inexistantes dans le Bas-Saint-Laurent, prolifèrent également au cours des années 1980, non seulement dans les villes de la région, mais également dans le milieu rural, grâce à la mise sur pied de la *Bibliothèque centrale de prêt des Portages*.

Ainsi, en comparaison avec la période antérieure, on pourrait conclure que la vie culturelle régionale ne s'est jamais si bien portée dans le Bas-Saint-Laurent à partir des années 1970. Et pourtant, malgré des acquis indéniables au niveau des infrastructures et de l'expression de la créativité, des obstacles de taille semblent se dessiner à l'horizon.

Je me contenterai d'évoquer ici certaines de ces questions pour les fins de la discussion, étant entendu qu'elles mériteraient un développement beaucoup plus élaboré. Lorsqu'on examine le développement culturel dans le Bas-Saint-Laurent depuis une trentaine d'années, on peut se demander s'il n'a pas, pour de multiples raisons, atteint un certain plafonnement. N'a-t-on pas assisté, depuis le milieu des années 1980, à un exode d'artistes et de créateurs régionaux vers Montréal ou Québec, faute de marchés ou de publics pour les activités ou les produits offerts?

En fait, il semble qu'il faille distinguer entre ce qu'une région est en mesure de produire elle-même dans le domaine culturel et ce qu'elle doit inévitablement absorber en provenance de l'extérieur. À cet égard, certains secteurs se prêtent mieux à la créativité locale ou régionale. Le théâtre, les arts plastiques et les métiers d'art, qui n'impliquent pas de mise de fonds considérable, en sont des exemples. Par opposition, des secteurs comme la production télévisuelle ou cinématographique, l'édition et l'industrie du spectacle sont inévitablement et quasi exclusivement le fait des grands centres, compte tenu de la problématique des industries culturelles axées sur une marchandisation de la culture.

Les expériences relativement récentes d'édition de livres ou de production audiovisuelle dans les régions périphériques du Québec, pour intéressantes et valables qu'elles soient, demeurent néanmoins limitées, pour des raisons liées notamment au financement et au bassin démographique restreint des régions. Le succès de telles productions régionales peut difficilement éviter le canal de diffusion montréalais[2]. Même la région de Qué-

2. La télésérie *Les pays du Québec* produite à partir de 1993, par le consortium Synercom Téléproductions, réunissant plusieurs maisons de production audiovisuelles régionales, constitue à cet égard un exemple intéressant de production en région, dans la mesure où cette série de 38 émissions a été conçue dans le cadre d'un réseau interrégional impliquant en outre l'Institut québécois de recherche sur la culture et Radio-Québec.

bec, pourtant bien pourvue en termes de ressources culturelles, n'arrive pas à éviter la dépendance à l'égard de Montréal en matière d'industries culturelles. Combien de romans sont publiés à Québec chaque année? Combien d'émissions de télévision y sont produites? On peut certes déplorer un tel état de fait, tant pour la région de Québec que pour les autres régions hors Montréal, y compris pour les régions francophones hors Québec, mais on voit mal comment sortir de ce cercle vicieux sans une politique culturelle compensatoire, laquelle pourrait s'avérer assez coûteuse.

Dans cette perspective, il est bien évident que les régions ne sauraient être considérées comme des unités géographiques autosuffisantes, mais qu'elles s'inscrivent dans de vastes réseaux nationaux et internationaux de circulation des biens et des produits culturels. Cette circulation implique que les régions aient accès aux biens culturels de l'ensemble de la collectivité nationale. Les expositions itinérantes d'oeuvres d'art et les tournées de troupes de théâtre ou d'écrivains sont à cet égard des exemples tout à fait valables d'une politique d'accessibilité de la culture.

La question fondamentale est plutôt de savoir s'il est possible d'envisager un «développement culturel durable» dans les régions. Par analogie avec la pensée écologique sur le développement économique durable, est-il possible en effet, compte tenu des tendances centrifuges observées depuis plus de vingt ans en matière de production culturelle, d'envisager un équilibre relatif entre les besoins d'une population régionale en matière de vie culturelle et les ressources dont elle dispose? Ou bien, les créateurs régionaux sont-ils nécessairement amenés à considérer la région comme un banc d'essai susceptible de les propulser ailleurs? Dans une telle hypothèse, les régions seraient condamnées à n'être que des régions-ressources au profit des grands centres urbains.

On comprendra facilement que la seule problématique des industries culturelles qui considère la culture comme une marchandise, c'est-à-dire un produit à vendre et à consommer, conduit inévitablement à l'appauvrissement de la vie culturelle régionale, d'autant plus que la créativité viendrait presque exclusivement de l'extérieur. Dans une perspective de développement culturel durable, il m'apparaît essentiel que s'établisse un lien entre le caractère universel de l'expérience esthétique et culturelle et son enracinement sociohistorique régional, sans quoi toute activité culturelle perd son sens véritable pour ne devenir qu'un simple bien de consommation.

LE DÉVELOPPEMENT DE L'ART EN RÉGION: UN LIEU ET UN RÉSEAU

Rose-Marie ARBOUR, vice-doyenne

Famille Arts, Université du Québec à Montréal

À une époque où dominent les processus de démembrement d'hégémonies anciennes de toutes sortes, le momentum peut être favorable pour repenser la situation des pratiques en arts visuels et celle des artistes en région, c'est-à-dire en périphérie des centres dominants, afin de modifier peut-être des relations à ce ou à ces centres, mais aussi le rapport de l'art actuel au public. Les deux questions sont indissociables. Définis trop souvent comme périphériques dans le sens réducteur de marginalisation, les artistes en région ont difficilement accès à une *scène élargie*, de sorte que la visibilité et la réception de leurs oeuvres se limitent trop fréquemment à leur seule région.

Face à une telle situation, on peut s'interroger d'abord sur la nécessité d'un rapport privilégié entre centre et périphéries, en pensant *qu'une circulation entre les régions mêmes* s'avérerait peut-être une solution plus dynamisante pour les artistes en région. Une question conséquente à celle-ci est qu'un changement dans le système de diffusion et d'échanges amène une modification à la nature même des productions artistiques. De même, un public différent du public d'initiés qui est habituellement celui de l'art actuel, peut entraîner une réception différente des oeuvres, contribuant ainsi doublement et par ricochet à modifier la nature de l'art actuel en région.

Dans les grandes capitales, le marché est l'instance première permettant la reconnaissance de l'artiste. En région, ce marché n'existant pratiquement pas, d'autres formes artistiques et d'autres types de réalisations artistiques qui répondraient à des attentes différentes de la part du public sont possibles. Mais les grands centres peuvent-ils saisir, apprécier, comprendre, depuis leur enceinte hégémonique, ces autres formes d'art? Ou bien ces dernières sont-elles vouées à demeurer éternellement «locales» et dépourvues d'universalité dont on a toujours dit que les oeuvres «de qualité» sont nécessairement porteuses?

Le développement de l'art en région: un lieu

Je traiterai d'abord du premier des deux objets évoqués dans le titre: «le développement de l'art en région: *un lieu*». Il s'agit ici non d'une compilation statistique de données, mais d'une réflexion sur une alternative à la fois théorique et pratique de la nature de l'art actuel en région et à ce titre, *cette réflexion relève du domaine esthétique*.

D'une façon très générale, on peut avancer que la nature de l'art actuel ne se résume plus dans la question «qu'est-ce qui est beau?», mais bien par «qu'est-ce qui fait que c'est de l'art?». De cette question principale découlent, entre autres, la question du pluralisme, mais aussi celle de savoir au service de qui l'art existe.

Si on m'a invitée à participer à ce colloque, c'est après avoir lu un article que j'ai publié dans la revue *Possibles*: «Au centre ou en marge: l'espace de l'art actuel» (été 1992). Je reprends donc l'introduction de ce texte où je décrivais brièvement ce que j'entendais par *centre* – ce qui est ici essentiel dans le cadre de cette communication. J'avançais que

> Pour nombre d'artistes actuels, l'intégration aux institutions artistiques n'apparaît plus comme une cooptation mais comme une force. L'intégration aux normes institutionnelles, l'adaptation à celles des divers organismes subventionnaires, des musées, des galeries d'art branchées au réseau international de l'art actuel, sont devenues aujourd'hui un signe positif plutôt que négatif même pour les artistes les plus radicaux. En général les artistes sont devenus de plus en plus dépendants de la machine bureaucratique et étatique inhérente aux organismes d'aide aux artistes et de diffusion. Cette machine, nous la nommerons ici le *centre* du milieu artistique.
>
> La question est de savoir ou du moins de s'interroger s'il y a encore des lieux périphériques pour le monde de l'art, des lieux que ce *centre* ne contrôlerait pas?

Je reprends donc à ce point cette réflexion, en rappelant que les avant-gardes historiques modernes se situèrent et se manifestèrent toujours dans les grandes capitales culturelles et artistiques mais, qu'en même temps, le public de l'art moderne se rétrécissait à vue d'oeil pour se concentrer en des groupes d'initiés, d'experts et d'artistes partageant les mêmes conceptions de l'art.

C'est dans le cadre de ce rapport problématique de l'art actuel à un public élargi que je situe mon intervention.

Le problème du pluralisme

Je rappelle que l'expression *art international* remonte à l'avènement de l'architecture moderne des années 1930: cette architecture diffusée en Occident fut dès lors dite *internationale*. Aujourd'hui, pour l'art comme tel, le terme joue dans le même sens: un art devient *international* principalement quand il est diffusé à l'échelle internationale, dans un circuit de marchands, de collectionneurs et d'institutions, d'événements récurrents comme les grandes biennales et ce, dans les pays capitalistes industrialisés ayant comme centre l'Europe de l'Ouest et les États-Unis. L'appellation d'*art international* sous-tend certaines valeurs esthétiques et formelles qui sont collectivement partagées à une échelle plus ou moins grande, que ce partage prenne un sens d'opposition ou d'intégration. Le risque est grand que ces oeuvres deviennent interchangeables d'un pays industrialisé à un autre (y compris le Brésil, le Japon, la Corée du Sud, etc.), c'est-à-dire dans les zones du capitalisme avancé, là où domine le marché de l'art actuel. De plus, ces oeuvres deviennent des modèles pour les jeunes artistes, entraînant la prolifération d'un conformisme unificateur en art. Les oeuvres d'art étant traitées comme des *produits*, elles assument le rôle de faire-valoir au sein du réseau des grands collectionneurs et marchands d'art et sont habituellement coupées des lieux d'origine et de travail des artistes.

Il ne faut pas oublier que l'effet homogénéisateur qu'exercent les centres dominants sur les régions, dans le domaine artistique, est lié à une organisation bureaucratique qui impose aux pratiques des formes prédéterminées. L'uniformisation s'ensuit, effet de conceptions artistiques dominantes, résultant de la bureaucratie soit de l'État, soit d'un conseil municipal, soit des médias. L'homogénéisation en art est donc le résultat de l'évolution des pratiques marquées par le centralisme et partant, de leur bureaucratisation.

Le *pluralisme* est une réponse à une tendance à l'homogénéisation créée en partie par les modèles dominants dans l'art dit *international*. Le *pluralisme* fait croire que l'art est libre des institutions, libre de l'histoire et des autres discours. Qu'il a son circuit privilégié et exclusif, son lieu de liberté propre ne se rattachant à rien de précis sauf à l'individu qui en est l'auteur, mais aussi aux exigences formelles secrétées par ce circuit international. L'artiste serait ainsi considéré comme un sujet libre, tourné exclusivement vers sa propre «pulsion» créatrice.

Hal Foster[1] soulignait deux facteurs importants pour l'avènement du pluralisme:

1. Foster, Hal, *Recodings*, Washington, Bay Press, 1985, p. 32.

1. *Le marché de l'art*: l'art contemporain est un investissement. Le libre marché est une idéologie qui s'est appuyée sur la liberté (absolue) de choisir (position pluraliste). La conception de l'art comme «naturel» a entraîné la croyance, dans les années 1980 principalement, qu'il est libre et lié à une décision individuelle. Cela occulte le fait que l'art et la liberté sont des conventions. Cela nie également l'histoire comme liée à un espace-temps historique. 2. *La multiplication des écoles d'art*: elles répondent au marché par la prolifération des styles.

La disparition graduelle des formes plastiques et picturales propres à des pratiques régionales et par conséquent l'indifférenciation des oeuvres relativement à leur lieu d'origine étaient soulignées en 1985 à l'occasion de la *39e Biennale du Corcoran* (New York) qui exposait des oeuvres en provenance du Midwest américain. Michael Bonesteel écrivait à ce propos[2] qu'en regard de la question d'un art régional, les distinctions diminuaient d'une génération d'artistes à l'autre.

Le problème du pluralisme devrait être abordé ici dans le contexte qui est le nôtre, que ce soit dans des centres tel que Montréal ou que ce soit en région, à Rimouski, à Chicoutimi, à Hull...

La conception que se fait l'artiste de son rôle et de la fonction sociale de l'art est centrale dans cette problématique, qui remet en cause le pluralisme mais en même temps prévoit le surgissement de nouveaux mots d'ordre (fussent-ils régionaux) qui asservissent et décontextualisent les pratiques artistiques tout autant.

Dans un centre comme Montréal, mais particulièrement dans un contexte régional, les moyens pour s'opposer à la tendance homogénéisatrice et pluraliste en art actuel *reposent grandement, à mon avis, sur le rapport pragmatique qui joint l'oeuvre, l'artiste et le public*. J'ajouterais même, mais accessoirement parce que là n'est pas le but de ce texte, que la reconnaissance de cette triade est aussi une question d'éthique «qui au contraire de la morale – notion normative générale – suppose une dimension plus diverse, changeante, individualiste. Elle s'occupe de la conformité des moyens utilisés par rapport aux fins désirées et sans juger par trop dogmatiquement ces dernières. L'éthique est plus authentique, plus sincère, plus juste, plus exigeante que la morale mais, en même temps, plus libre et donc plus vulnérable et glissante[3]».

L'historien et critique d'art français, Jean-Marc Poinsot, affirmait en 1984 que «les institutions parisiennes vendent de la gloire quand les musées de province assurent un véritable rôle culturel[4]». En ce sens j'ajouterais que ce rôle, s'il est de nature collective, est aussi de nature individuelle: l'artiste qui se positionne comme individu, i.e. comme ayant des rapports concrets et précis avec sa société ou sa collectivité, est également un *sujet* qui se [et nous] confronte à l'ordre de l'inconscient. Or le *sujet* s'adresse d'abord à ce qui n'est pas de l'ordre du conscient et si l'artiste ne peut faire l'économie de sa relation au milieu où il produit, il ne peut non plus faire l'économie de sa subjectivité: l'originalité, l'unicité de l'oeuvre qu'il produit, mais aussi le site de liberté qu'elle constitue, en dépendent.

La conception de l'art moderniste coupé de toute référence extérieure, rivé à la seule «opticalité» de l'objet visuel, est chose du passé. Par ailleurs le poststructuralisme a montré qu'il n'y a pas plus de *signifié* stable que de *signifiant* stable. Tout bouge. Les pratiques artistiques s'inscrivent dans la place laissée par d'autres pratiques (Foucault) qui lui sont proches. À ce titre, il est vain de croire à l'existence d'une *identité* stable de l'art, puisqu'il est soumis à cette relation à d'autres pratiques se modifiant elles-mêmes sans cesse. Tout se joue dans cette relation entre les choses plutôt que dans les choses elles-mêmes. Et c'est dans cette relation entre art, public, artiste – sorte de triade à laquelle s'ajoute la traversée du temps comme quatrième dimension – que se délimite l'oeuvre d'art. Cette dernière n'est pas pour autant une *trace* de quelque chose d'autre: elle a une autonomie relative et un sens singulier. Elle est ce

2. Bonesteel, Michael, «The 39th Corcoran Biennial: The Death Knell of Regionalism. Report from the Midwest», *Art in America*, octobre 1985, p. 31-37.
3. Bollon, P., *Les années nues*, Paris, Globe, n° 65, 1992.
4. Poinsot, Jean-Marc, «Comment *agir* l'art en province», *Des regards sur l'art en 80*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, n.d., n.p.

qui permet de voir ce que d'autres pratiques ne font pas voir de ce monde.

À un tout autre niveau, si l'on admet généralement que tout est langage, que tout est représentation, une oeuvre d'art est considérée comme faisant partie d'un tissu plus vaste dont elle se dégage, mais dans lequel elle s'inscrit intimement. L'image du palimpseste est imparfaite mais je l'évoque quand même ici: chaque texte qui en recouvre un autre, dans un palimpseste, est autonome et fort différent de celui qui le précède ou le suit. Le lien entre ces écritures est dans leur seule superposition matérielle sur la même surface qui les absorbe ensemble. Pour autant, ces écritures ne sont ni égales ni interchangeables parce qu'elles sont différentes et inaliénables. Pour continuer l'analogie, je dirai que le *pluralisme* substitue un sens différent au sens spécifique d'une oeuvre et, par là, rend son sens *indifférent*; il néglige ce qui est propre et unique à une oeuvre c'est-à-dire son origine, sa destination et sa réception. L'art ne veut pas dire n'importe quoi.

L'art au service de qui?

Ce que centres et régions partagent en regard de l'art actuel, c'est bien le fossé qui existe entre ce dernier et le grand public. Certes il y a des publics spécialisés pour l'art actuel, mais le marché de l'art, au Québec particulièrement, doit généralement se conformer aux courants dominants pour accéder – et très rarement – à la scène internationale. En ce sens, le lien avec son milieu d'origine n'est pas nécessairement évident bien qu'il ne soit pas essentiel.

L'art dit *international* participe d'un système de l'art qui, d'un côté, est dominé par le marché occidental de l'art et qui, de l'autre, offre des esthétiques et des formes de représentation apparemment éclatées, mais qui sont elles-mêmes soumises au processus de consommation basé sur la succession nouveauté-rejet-nouveauté comme je l'ai rappelé il y a quelques instants. Cette réalité nous oblige donc à *réévaluer comment l'art s'inscrit dans son milieu propre et quel rapport il y a entre l'art actuel (qui prend son propre milieu en charge) et l'art dit international.*

Avec leur objectif de rentabilité, les industries culturelles tendent à régler les pratiques artistiques et culturelles sur des normes de productivité. Or la productivité ne peut représenter la valeur d'aucun «bien» artistique puisqu'il n'y a pas, dans ce domaine, de rapport entre facteurs de production et quantités produites... Mais cette volonté de rentabilité sous-tend bien des jugements sur l'art contemporain et actuel de la part d'intervenants en art qui appartiennent aux réseaux de diffusion dits commerciaux; un effet d'homogénéisation des oeuvres d'art est à craindre en conséquence et cela contredit les conditions d'exercice propres aux diverses pratiques artistiques sans égard aux différences profondes qui existent entre les artistes mêmes, entre les lieux particuliers et spécifiques où ils créent et diffusent leurs oeuvres.

Pourtant les régions seraient, de par leur marginalisation forcée, particulièrement aptes à ce que leurs artistes composent avec la spécificité de leurs propres conditions de création, de diffusion et de réception de leurs oeuvres. Rappelons que Montréal est elle-même la région d'un centre (New York par exemple) et qu'à ce titre, la présente réflexion concerne ses artistes également – surtout ceux ou celles qui ne travaillent pas en fonction d'une diffusion internationale. Mais qui au fond n'y aspire pas secrètement?

L'artiste ne peut faire l'économie de réfléchir à qui il s'adresse et comment son art est diffusé ou perçu, à un moment ou l'autre de sa carrière; ce n'est pas à moi de dire quand cette conscience du public et du lieu de réception des oeuvres entre en jeu pour l'artiste. Mais ses oeuvres en seront, de toute façon, marquées ultérieurement et il n'incombe pas seulement aux historiens et critiques d'art, dans la description et l'étude des oeuvres de ces artistes, de se préoccuper de leur contexte de production, de tenir compte de leur destination.

Il n'y a pas seulement en région qu'existe un hiatus entre l'art actuel et le grand public. Marcel Fournier (*Protée*, 1983) rappelait, il y a dix ans, que certaines régions font exception à cette distance fatale: «Ce qui a participé en partie au dynamisme culturel du Saguenay, écrit-il, c'est la participation relativement élevée de sa population à des activités artistiques». Dans cette région précisément des groupes d'artistes se sont formés et associés pour produire des événements originaux (le groupe *Insertion* de Chicoutimi en est un exemple).

Les publics, pour leur part, sont habituellement conscients du lieu même d'où ils regardent et

reçoivent les oeuvres d'art et particulièrement quand ils sont confrontés à l'art actuel. Si Adorno considérait comme essentiel de maintenir *la valeur oppositionnelle* de l'art actuel face à la société marquée par le capitalisme avancé, la contradiction est que l'art actuel est difficilement accessible à un public élargi. Or, l'espace de l'art est un des derniers espaces de liberté, un des derniers lieux émancipatoires qui permette de résister à l'uniformisation généralisée, dans un monde où la *marginalité* et la *différence* sont de plus en plus soupçonnées d'inefficacité et, par là, reléguées dans les limbes des choses et des actes inutiles. L'artiste doit composer et jouer de ces contraintes et s'il arrive à les subvertir, c'est en dévoilant du coup l'homogénéisation qui nous guette. Susan Sontag écrivait: «On ne saurait se référer à la vie pour interpréter l'oeuvre. Mais on peut se référer à l'oeuvre pour interpréter la vie» (1985)[5].

Jacques Bachand[6] distingue *régionalisme* de *régionalité*: «le régionalisme apparaît plutôt comme une limitation, une esthétique contraignante, alors que la régionalité désigne la présence abstraite d'un horizon référentiel». Cet horizon référentiel ne se confond pas à la défense d'une cause ou d'une région. Et si le terme de régionalisme est perçu comme péjoratif en art c'est qu'il charrie une idéologie traditionaliste (iconographie, organisation formelle...) qui tente de résumer la région à sa dimension *typique*.

Dans cet entre-deux de la liberté individuelle et de la responsabilité sociale, l'artiste maintient une distance critique qui permet – et cela est essentiel – de faire la distinction entre l'art et la vie tout en tentant de faire valoir les liens qui les unissent. Et s'il advient que l'art soit censuré, ce n'est pas pour une question de style, mais bien pour ce que le style ne camoufle pas.

Le marché de l'art a un effet homogénéisateur qui indirectement censure ou sinon marque bien des formes d'art, malgré la volonté des artistes concernés: «C'est cette montée en force du capital au créneau de la création pour la produire et la contrôler qui dépossède l'artiste de son pouvoir», affirmait récemment le peintre Henri Cueco[7]. Et si le marché de l'art est généralement devenu le barème de l'art dans les grands centres (New York par exemple), si le marché de l'art est la jauge qui permet de reconnaître la légitimité et la valeur de tel artiste, de tel événement artistique, de telle position esthétique, c'est que l'importance de l'économie marchande dans les conditions de croissance des courants artistiques et des artistes actuels est inévitable particulièrement dans les grands centres, cela va de soi. Le Québec n'en fait pas vraiment partie sauf exceptions, et cela ne tient pas à la valeur des individus! Certains artistes radicaux qui veulent maintenir une distance entre eux et ce marché, revendiquent entre autres de rejeter des formes et médiums d'art trop reconnus, trop codés culturellement (par exemple la peinture, la sculpture) mais la réceptivité du public à un art constamment en changement est ainsi brouillée et nous sommes à nouveau devant la situation d'un fossé entre l'art actuel et un public élargi: «Je fais partie de ces artistes des médias qui déplorent le retour en force de la peinture et de la sculpture» écrivait un artiste ontarien[8], pointant l'indissociabilité de ces formes traditionnelles d'art avec l'uniformisation en art, tant sur le plan stylistique (malgré la prolifération des styles) que sur le plan des contenus. Est aussi soulignée ici la perte de la valeur critique des oeuvres et de la dimension émancipatoire de l'art actuel.

La question reste ouverte mais si je l'ai évoquée, c'est pour attirer l'attention sur le potentiel commun d'artistes en région et d'artistes des grands centres quant à la nécessité de conserver la dimension critique de leur pratique, tout en maintenant un lien dynamique avec le ou les publics.

---

5. De plus en plus d'artistes montréalais travaillent en ce sens et j'ai abordé cette question à plusieurs reprises: R.-M. Arbour et S. Lemerise, «*Maison de chambres* ou l'art comme révélateur», *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps/été 1987; R.-M. Arbour et F. Couture, «Arts engagés», tomes 1 et 2, *Possibles*, vol. 13, n^{os} 1-2, hiver 1989; R.-M. Arbour, «Au centre ou en marge: l'espace de l'art actuel», *Possibles*, vol. 16, n° 3, 1992.
6. Bachand, Jacques, *Protée*, printemps 1983.
7. Cueco, Henri, «La peinture, dernière valeur-refuge?», *Le Monde diplomatique*, juin 1989, n° 26.
8. Robertson, Clive, «Glissement des réseaux», *Inter*, n° 39, printemps 1988, p. 45.

Le développement de l'art en région: un réseau

L'éducation artistique

L'importance de l'éducation artistique est centrale dans l'élaboration du rapport entre le public et l'art contemporain et actuel. L'intervention des pouvoirs publics est requise dans l'éducation artistique des jeunes et des moins jeunes, là où justement sa responsabilité s'exerce. L'objectif, à moyen et à long terme, est donc l'accessibilité de l'art actuel à une majorité de gens. Et cela – on peut rêver –, les *lieux périphériques* (qui sont centres à leur tour pour d'autres lieux ne l'oublions pas) *pourraient favoriser l'éducation artistique du fait de leur plus petite taille*. Éloignés d'une bureaucratie qui officie dans les lenteurs et les filtrages multiples sous couvert de consultations (qui a trop souvent pour effet l'homogénéisation des contenus et des formes artistiques), les plus petits centres peuvent innover dans leur rapport aux artistes qui vivent dans leur environnement, en rendant visible le processus créateur qui préside à leur travail artistique par toutes sortes de moyens: visites d'ateliers par les classes de jeunes, par des groupes d'adultes, la participation des artistes aux fêtes et événements publics locaux... Une circularité bénéfique entre l'artiste, l'oeuvre et le public potentiel d'une localité est possible. Le marché de l'art (pratiquement inexistant) et les rares contrats de 1 % ou les commandites d'État ou des municipalités profiteraient sûrement de ces contacts plus répétés entre l'artiste et les membres de sa communauté qui partagent le même lieu social et culturel.

Si le travail créateur n'est pas au service des pouvoirs politiques, aussi locaux ou régionaux fussent-ils, ces derniers contribuent à créer et à stimuler une demande face à l'art, à rendre l'art actuel à une destination démocratique en élargissant l'accès. Cela soulève évidemment *la question de ce qui peut lier ou assembler ce public et ces artistes*. On peut croire que du seul fait de vivre dans un même espace social et géographique, où le nombre d'habitants est restreint, entraîne des rapports interpersonnels plus fréquents, plus signifiants, qui rendent possible un certain consensus des partenaires sur des savoirs, des perceptions, des constats, des engagements. Là où l'artiste peut faire valoir un apport spécifique, c'est par ses représentations artistiques qui prennent en charge, de près ou de loin, un monde dominé habituellement par la productivité et la rentabilité, un monde à la merci de prévisions biaisées par des intérêts à courtes vues sur le plan économique et social. L'artiste oeuvre dans le champ de l'imaginaire et éclaire des potentiels existant dans un lieu social par des voies singulières et différentes mais, comme prévenait Jean-François Lyotard, l'art n'est pas pour autant une activité thérapeutique qui rassure une communauté sur son identité et assure une nécessaire communication, encore moins un consensus entre les partenaires. Cet auteur propose une définition de l'art comme *événement*, sans règle prédéterminée, un art à valeur émancipatoire qui annonce un ordre qui n'est pas encore là.

De fait, le processus créateur en art actuel favorise naturellement une ouverture au contexte environnant; il ne répond certes pas à des catégories toutes faites, à des attentes du goût formé en regard d'objets esthétiques intégrés culturellement depuis longtemps. Mais l'art actuel permet, du fait même qu'il se définisse en regard de la question «qu'est-ce qui fait que c'est de l'art» et non plus «qu'est-ce qui est beau?», de se voir et se concevoir dans un contexte social, géographique et historique.

Circularité artiste-oeuvre-public

Le public est séduit par ce qui le confirme dans ses habitudes et non par ce qui l'interroge et l'interpelle. Les produits mass-médiatiques et les produits industrialisés dans le domaine de la peinture commerciale et des «chromos» en particulier, qu'on retrouve dans des boutiques spécialisées en «objets d'art et cadeaux» et dans les centres d'achats, ne demandent pas d'énergie de la part du spectateur, comme rien n'est exigé de lui en réponse aux objets dits de consommation, faciles à utiliser et à ingurgiter. Ces derniers sont la plupart du temps médiocres dans leur facture et dans la qualité de leurs matériaux, ne présentant que des figures stéréotypées, sans aucune valeur esthétique.

C'est ici que l'éducation artistique peut intervenir à plein dans l'acquisition de cet esprit critique, par l'initiation du regard, de l'écoute, du toucher. Cette initiation ou éducation artistique nous permet de saisir que chacun se transforme dans la

relation à ce qui le sollicite et dans ce qui l'absorbe, et qu'il vaut mieux connaître le prix et les conséquences de cette transformation plutôt que de la subir comme une fatalité. Il n'est pas vrai que le grand public ou le public ordinaire manque d'intelligence, d'aptitude réflexive, de sens critique; mais les voies d'accès de ces aptitudes sont différentes selon les niveaux et les types d'éducation des gens. De plus, il n'y a pas qu'un seul type d'éducation qui soit valable. Il y a un travail d'identification des sensibilités et des savoirs propres aux gens et aux communautés périphériques qu'il est tout à fait possible de réaliser à travers une éducation artistique appropriée. Il ne s'agit pas d'imposer des goûts artistiques par le biais de l'éducation, mais d'amener les gens à se dégager des clichés et des stéréotypes dans les perceptions du monde qui les entoure.

Dans ce rôle d'initiateur, l'artiste actuel peut s'adresser à des publics qui ne sont ni initiés ni *cultivés*. Cela relève de la volonté politique d'une région. Si l'artiste initie un public à des valeurs habituellement exclues d'un monde de productivité et de rentabilité, c'est que dans ses oeuvres mêmes, cette destination à un public autre, sera incluse. Adorno voyait dans l'effet sur les individus de la société capitaliste une action foncièrement dépersonnalisante et il donna à l'art un statut extraordinaire qui permet à l'artiste de résister à la société capitaliste, par définition source de médiocrité, de conformité, d'aliénation individuelle et collective. Est-ce utopique donc de penser à un rapprochement possible art-public?

Pierre Bourdieu et René Passeron[9] ne reconnaissent pas la nature profondément radicale attribuée par Adorno à l'art moderne, mais ils en reconnaissent la valeur d'exclusion et le pouvoir symbolique. Bourdieu a bien décrit le fossé entretenu par le pouvoir exercé par ceux qui contrôlent le capital culturel (l'art contemporain institutionnalisé) et les *autres*, déterminés par l'exclusion et l'imposition symbolique pratiquées par des organismes et institutions qui ont le pouvoir de légitimation de l'art contemporain. Restreindre l'accès à l'art actuel serait leur objectif du fait d'encourager, dans un cadre hiérarchisé, des expressions artistiques dont les codes sont ceux des initiés et des experts. Cette exclusion aurait pour but de maintenir la distance du *nous* à *eux*.

En contrepoids à cette interprétation, un autre point de vue peut être évoqué qui assurerait l'accessibilité à cet espace de liberté que représente l'art actuel en société capitaliste: Michèle Lamont et Anette Lareau[10] reprennent la définition du capital culturel comme *institutionnalisé*, ce qui veut dire partageant des symboles culturels de haut statut (attitudes, références, connaissances formelles, comportements) utilisés pour l'exclusion sociale et culturelle. Mais Lamont et Lareau en adoucissent les enjeux en relevant le fait que l'analyse de Bourdieu et de Passeron est moins pertinente pour les États-Unis que pour la France. Aux États-Unis les classes sont moins différenciées, plus mobiles qu'en France; il existe de forts régionalismes culturels, ethniques et raciaux. Les traditions de *haute culture* sont relativement faibles, de sorte que, malgré l'hégémonie toujours présente des États-Unis dans le champ de l'art actuel, il y a place pour une multiplicité de conceptions de l'art et pour une ouverture plus large du rôle et de la fonction des artistes dans la société américaine.

Je citerai enfin un mémoire récemment rédigé par Donald Goodes (M.A. en Études des arts, UQAM, 1993) où est soulignée la source d'aliénation que constitue le fossé entre le grand public et la communauté intellectuelle et artistique. Il fait remarquer, très justement, que si l'art actuel tente de s'adresser à un public élargi, sa légitimité même sera mise en danger, car il devra nécessairement modifier sa nature en fonction même du public auquel il s'adresse. Et l'art actuel peut ainsi très bien perdre la place qui lui est actuellement accordée comme catégorie de pratique sociale, auprès des institutions et des publics spécialisés.

9. Bourdieu, Pierre et Passeron, René, *La reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Éd. de Minuit, 1970.
10. «Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments», *Social Theory*, vol. 6, automne 1988, p. 156.

Un art en réseau

Le lieu de l'art international est essentiellement un *réseau* constitué de collectionneurs, de marchands, d'institutions privées et publiques. Si le modèle réticulaire privilégie ces agents situés dans les grands centres, il s'applique aussi aux régions, tout autant et particulièrement. Les chansonniers ont eu leur réseau dans les régions; au Québec, des artistes-interprètes font souvent appel à ce système qui leur permet de circuler hors des circuits centraux. C'est ainsi que des territoires autrement inaccessibles, sur le plan géographique, deviennent accessibles et permettent de fructueux lieux d'échange et de diffusion. Mais les circuits sont moins assurés et évidents en arts visuels pour les raisons évoquées ici. Le nomadisme est possible et pratiqué par certains artistes d'ici. L'artiste nomade, écrit Richard Martel de la revue *Inter* de Québec, qui «se déplace d'un lieu marginal vers un autre lieu marginal, en quête d'authenticité par rapport au nivellement de la culture officielle» privilégie le processus et le comportement au détriment des objets d'art[11]. Mais, il faut le dire ici, le rapport à un public élargi ne se réalise pas mieux pour autant, puisque ces circuits n'existent qu'en fonction de publics spécialisés.

De tels réseaux, pour les arts visuels, se constituèrent grâce à l'initiative de groupes de femmes artistes aux États-Unis dans les années 1970. Ils consistent en lieux d'exposition, en fichiers de documentation sur les femmes artistes, qui permettaient une circulation d'information et d'oeuvres des femmes. L'existence de tels réseaux favorise, en réalité, les regroupements par affinités et intérêts entre les artistes de lieux géographiquement éloignés. L'isolement des artistes, non seulement au sein de leur propre milieu mais entre eux, pourrait se résoudre partiellement, dès lors que le système de diffusion et d'échanges se modifie en profondeur i.e. en dehors des modèles mis en place par le marché de l'art, et qu'un rapport différent entre les artistes et le public s'instaure, du fait de l'abolition des hiérarchies qui existent dans les institutions des grands centres. Cette réception à son tour influe sur le caractère de l'oeuvre et sur sa conception esthétique, de sorte que la nature des oeuvres ou des productions artistiques est également appelée à se modifier.

Par ailleurs, pour les artistes en arts visuels en région, il ne s'agit pas de trouver un style commun ni un style *régional* mais d'inventer un rapport différent que celui qui domine actuellement la relation entre art, artiste et public. À ce chapitre, rappelons qu'à la fin des années 1960 et au cours des années 1970, le projet de l'artiste Serge Lemoyne fut de rendre accessible à *tout le monde* les valeurs émancipatoires de l'art actuel.

En conclusion

Le *n'importe quoi* égalitariste propre au pluralisme d'un côté, l'art uniformisé sous la férule d'un État ou d'un pouvoir politique totalisant de l'autre côté, ne sont pas les seules options qui restent, en cette fin de siècle, en cette période dite *postmoderne*, pour arriver à établir un lien rompu depuis longtemps entre l'art moderne et actuel et le grand public. Si l'écart menace la relation à la fois critique mais positive entre l'artiste en région et le public qui partage le même espace social, pour autant le *régionalisme* qui tendrait à faire de traditions locales le contenu et la marque typique des oeuvres n'est pas une solution. Comme tout art actuel, l'art qui se fait en région se situe dans le présent, entre un passé (aussi héroïque puisse-t-il avoir été) et un futur aussi appréhendé soit-il. Un lien organique qui existerait entre l'art actuel, l'artiste et le public amènerait à questionner, en région, une conception de l'art dont l'esthétique est définie par les modèles des grands centres. Face à un art dit *international*, sans attache et sans appartenance, mais diffusé et géré par un marché bien organisé, l'art actuel en région contredirait la valeur d'universalité de l'art international. Peut-on penser (ou rêver) qu'il soit possible d'insérer un concept de *différence* qui fasse que l'art actuel en région soit, à la fois, une instance de réflexion et de critique culturelle et sociale et, en même temps, soit accessible à un public élargi, sans tomber dans le «régionalisme» et son odeur de conservatisme et de conformisme?

11. Martel, Richard, «Ruses et procédures», *Inter*, n° 39, printemps 1988, p. 9-13.

Jean-Marc Poinsot, que j'ai cité plus haut, avait carrément posé le problème au début des années 1980[12], en défendant l'existence d'une conception et d'une pratique de l'art fort différentes de celles en cours dans la capitale parisienne, à cause justement de l'absence d'un marché de l'art en province et de l'existence d'attentes différentes du public et des artistes face à ce qu'il est convenu d'appeler *art*. Il proposait un art d'actions et d'événement, l'objet perdant de l'importance vu l'absence de marché. Cette question, même si elle n'entraîne pas les mêmes réponses, est toujours d'actualité particulièrement dans le contexte de marché libre et d'éclatement des anciens centres hégémoniques. Reste à voir et à comprendre comment et dans quel sens l'art se modifie constamment en regard du lieu même de l'artiste mais aussi au regard de qui son art s'adresse. Cette modification n'est pas seulement une affaire de goût individuel mais une relation réelle, même si conflictuelle, entre l'artiste et son milieu.

12. Poinsot, Jean-Marc, *op. cit.*

LA TÉLÉVISION RÉGIONALE EN EUROPE: ENTRE «FENÊTRE» ET «MIROIR»

Lionel LEVASSEUR

Expert auprès du Conseil de l'Europe, France

À l'intérieur du double processus de globalisation des marchés de l'audiovisuel et d'homogénéisation progressive des contenus culturels par l'action des grands groupes multimédias internationaux, la télévision régionale est devenue la marque d'une *diversité* et d'une *différence*. Toutefois, on est en droit de se demander quels sont les facteurs politiques, sociaux et économiques qui garantissent ou contredisent ce mouvement d'intégration du local et de différenciation économique et sociale de «l'objet» télévision.

L'Europe en tant qu'entité plurielle est avant tout fortement marquée par la dimension régionale. Cette «morphologie» géographique et humaine européenne contrastée est le moteur des institutions européennes et, paradoxalement, le soubassement d'une construction politique originale. À chaque niveau de cet édifice européen surgit la problématique des médias et, plus particulièrement, celle de la télévision. Cette dernière recouvre, à l'échelle de l'Europe, son «unité théorique» comme la combinaison de deux dimensions: les enjeux économiques contenus dans cette activité industrielle, son caractère d'intermédiaire du social (de liant social).

L'idée d'une télévision alternative en région survient dans ce contexte pluridimensionnel (économique, social, institutionnel, culturel, linguistique, ethnologique, etc.). D'un côté, elle se matérialise à travers le progrès des techniques de diffusion: (la distribution hertzienne, par câble ou par satellite) en élargissant l'offre disponible des produits audiovisuels (bien au-delà de l'allocation traditionnelle des réseaux en fonction de la rareté des ressources que sont ou qu'étaient... les fréquences hertziennes); la possibilité de criptage, de contrôle d'accès sélectif, *d'adressabilité* des services et de leur *interactivité* (feed-back de l'information). Cette diversification de la communication audiovisuelle, jointe aux potentialités des télécommunications et de l'informatique, institue une nouvelle nébuleuse que l'on a coutume désormais d'appeler «multimédia». D'un autre côté, elle transpose les binômes qui, dans la permanence de leur dialogue, composent en grande partie le système culturel européen: nation/région; global/local; identité/différence; évolution/tradition; etc.

Mais derrière cette «convergence» technologique et l'individualisation de la fréquentation des programmes audiovisuels (différenciation), la question de la télévision demeure celle de la *sphère publique* pour reprendre l'expression de Jürgen Habermas. Celle-ci relève d'une pluralité de signification. L'espace public participe à la constitution (et à la représentation) d'un État social. Il peut être physique ou immatériel. Dans son aspect concret, l'espace public peut être circonscrit par les limites de l'entreprise, de l'école, etc.

Il s'agit en définitive de mesurer ici l'enjeu d'un système de communication qui, comme le souli-

gne Roman Gubern[1], se tient dans l'opposition entre une *mégacommunication* centralisée, multinationale, standardisée où prédominent «logique» et «régulation» commerciales; une *mésocommunication* qui se développe à l'échelle régionale ou infra-étatique et, enfin, une *microcommunication* issue des rapports de proximité et du local. La première dimension est le lieu privilégié des stratégies industrielles déployant leur production à l'échelle internationale. La seconde apparaît comme le fruit d'un compromis entre le réalisme économique et les exigences culturelles et démocratiques. La troisième forme de communication enfin s'appuie souvent sur des réseaux sociologiques et culturels puissants, sans être toujours viabilisée sur le plan économique.

Aujourd'hui la question des liens entre «identité culturelle» et «télévision» se pose avec une particulière acuité. Mais pour examiner cette relation complexe qui déborde largement l'espace parfaitement circonscrit de son marché, plusieurs concepts clés doivent être évoqués: celui de l'identité culturelle d'abord et celui de la région ensuite, qui recouvrent des acceptions et des réalités différentes selon l'histoire et la nature des institutions nationales. Par extension et association de ces deux concepts apparaît celui d'une «identité régionale européenne», dont on peut se demander, à la lumière des événements tragiques récents, s'il ne recouvre pas une cohabitation impossible des peuples et des ethnies, ou au contraire, s'il préfigure un processus long et compliqué, ayant pour objectif de parvenir, à travers l'association de particularismes nationaux, au renouveau de la *politique* et à une fédéralisation des différences.

La région

Définir la «région» dans l'espace européen, c'est avant toute chose une affaire de *parti pris*. S'agit-il d'identifier une composante de l'entité administrative d'un État? Une référence politique appliquée à l'existence de ressources humaines, économiques ou physiques? De même, la région est-elle aussi l'élément «structurant» ou «opposé» au concept d'État-nation qui vit le jour en Europe au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles? À ces différences politiques s'ajoute la disparité de l'*unité* régionale et des organisations administratives: la *région* ou le *département* français ne correspondent pas exactement, en surface territoriale ni en importance de population, au *county* anglais, au *regierungsbezik* allemand, à la *provincia* italienne, au *län* suédois et au *canton* suisse.

L'équivoque de cette notion donne en réalité l'exact reflet de la mosaïque européenne, faite d'innombrables ethnies, de frontières incertaines sans cesse modifiées par l'histoire et les conflits, de disparités territoriales, etc. En effet à l'aube des années 1990, l'Europe est confrontée à deux processus historiques apparemment contradictoires: d'une part celui de l'*unification* au sein d'un ensemble confédéral dont le noyau dur est constitué par la Communauté européenne, d'autre part celui du *démembrement*, parfois violent, du bloc de l'Europe orientale et des pays satellites de l'ex-Union soviétique, et de leur transition vers une économie de marché.

Face à l'hétérogénéité des formes institutionnelles ou culturelles en Europe, l'entité «régionale» peut-elle assumer une fonction motrice dans la construction européenne? De même apparaît-elle comme une alternative, voire une réponse, d'un côté aux déficits de l'État-nation et, de l'autre, aux incertitudes issues du développement d'institutions «supranationales».

L'Europe, souligne le sociologue Edgar Morin «comme toute notion importante, se définit non pas par ses frontières qui sont floues et changeantes, mais par ce qui l'organise et produit son originalité». Cette définition n'est pas loin de faire de l'Europe une entité abstraite dont on peut s'étonner qu'elle ait pu devenir un jour un «objet» historique. Ainsi, c'est l'hétérogénéité qui définit avant toute chose la région.

Identité culturelle européenne

En première instance, la notion d'identité culturelle apparaît comme complexe, voire ambiguë. Le concept d'identité, accolé à celui de différence, est un des motifs essentiels de la philosophie contemporaine. La théorie de la singularité prend ici corps. Comme nous le disions dans un précédent rapport, «l'identité culturelle est à la fois

1. Eduard Delgado i Clavera, *Rapport*, Conseil de l'Europe, 1987.

somme des diversités qui la composent et opposition à d'autres identités qui menacent de l'absorber; dès lors l'identité culturelle peut être aussi bien un facteur de cohésion et d'intégration qu'un facteur de segmentation et de fragmentation[2]».

L'ambiguïté du terme recèle plusieurs dangers quand on le projette à l'échelle d'un continent politique en perpétuelle transformation comme l'Europe. S'agit-il d'un mise en procès du *sujet* (politique) national face à l'affaiblissement des instances de l'État-nation? L'identité «culturelle» européenne serait alors perçue sous l'angle d'une vision humaniste de la *globalisation* des moeurs et des comportements (danger de l'uniformisation). Ambiguïté aussi aux sources anthropologiques du terme. La diversité devrait-elle complètement disparaître en Europe avec le passage à la société «postindustrielle»? Malheureusement l'actualité confirme que la fragmentation des peuples persiste parfois dans la violence, comme dans l'ex-Yougoslavie.

Le paradoxe de «l'identité européenne» est qu'elle comprend son contraire: elle est un déni à l'existence d'une *unité naturelle* des sociétés européennes. Elle doit, pour se définir, surmonter et inclure les différences radicales ancrées dans les moeurs comme dans l'inconscient des peuples.

Typologie des télévisions régionales

Nous l'avons vu, l'Europe est par définition diversité, différence et opposition. L'espace culturel s'élabore dans la *fractalité*. D'emblée il convient d'afficher le constat suivant: ce n'est pas la télévision qui fait la région, mais bien l'inverse, la région qui structure la télévision (régionale bien entendu).

À partir d'une enquête effectuée dans plus de quinze pays européens, nous avons pu dégager une typologie des télévisions en région comprenant cinq configurations majeures.

1. Les *télévisions régionales à couverture nationale* dont des exemples nous sont fournis par la Suisse et par la Belgique. Cette configuration, qui coïncide avec la structure fédérale ou «préfédérale» de l'État, trouve essentiellement son origine dans le critère linguistique. À ce titre, cette première catégorie se rapproche de la situation canadienne au moins pour les chaînes publiques francophone et anglophone.

2. Les *télévisions régionales à couverture régionale*. Dans cette deuxième catégorie dominante, il faut distinguer trois sous-ensembles:

a) d'abord les chaînes de télévision dont les dimensions régionales recouvrent une réalité politique ou culturelle qui se distingue par la langue et/ou par une autonomie institutionnelle. C'est le cas notamment des chaînes régionales catalanes en Espagne (TV3 et Canal 33). Ce fut le cas naguère de la télévision publique slovène, devenue aujourd'hui télévision nationale avec l'éclatement de l'ex-Yougoslavie et l'accession de la Slovénie à l'indépendance.

b) les chaînes privées dont la revendication d'une identité régionale correspond à une opportunité économique. C'est le cas des chaînes privées belges VTM et RTL-Tvi qui, de part et d'autre de la frontière linguistique, consolident leur position de marché. C'est aussi la situation de certaines chaînes locales «italiennes» qui s'adossent à des bassins de population homogènes leur assurant une cohérence économique.

c) enfin les télévisions dont le découpage en entité régionale obéit à des règles institutionnelles précises. C'est le cas du fédéralisme allemand. Chaque «Lander» a, de par la constitution, la responsabilité d'une chaîne de service public associée à un «network» national: l'ARD.

3. Les *télévisions locales à couverture infrarégionale*. Il s'agit essentiellement des télévisions de type communautaire et/ou associatif, telles qu'on les rencontre en Belgique (15 télévisions communautaires).

4. Les *télévisions nationales offrant des décrochages régionaux (network descendant)*. C'est le cas principalement des télévisions de service public comme en Grande-Bretagne, en Espagne, en France, en Italie, en Suède ou encore en Pologne. Certaines télévisions privées ont également adopté ce type de programmation, sous contrainte réglementaire, comme en Allemagne (RTL-Plus,

2. *Régions d'Europe et télévision*, Édition Miroirs, Lille, 1991.

SAT1) ou par opportunité commerciale (M6 en France).

5. Enfin, les *télévisions interrégionales avec décrochage régional (network ascendant)*. Cette organisation très particulière coïncide avec l'existence de structures fédérales comme en Allemagne, soit en fonction d'un aménagement économique délibéré de l'offre audiovisuelle comme dans le cas d'ITV en Grande-Bretagne.

Cette typologie en cinq branches peut être représentée par le tableau suivant:

1 TV régionale à couverture nationale	2 TV régionale à couverture régionale (3 sous-catégories)	3 TV locale à couverture infra-régionale	4 TV nationale à fenêtres régionales (network descendant)	5 TV interrégionale avec fenêtres régionales (network ascendant)
SSR (Suisse) RTBF (Belgique francophone) BRT (Belgique néerlandophone)...	TV3 et Canal 33 (Catalogne - Espagne) TV Slovénie (avant 1991, ex-Yougoslavie) VTM (Belgique néerlandophone) RTL-Tvi (Belgique francophone) ARD 3 et chaine câblée en Sarre TV Bruxelles (Belgique)	15 télévisions communautaires belges Nombreuses TV locales privées italiennes TV locales françaises (TLT, Canal 9) TV locales en Catalogne Chaine communautaire de Göteborg...	France 3 BBC TVE (Espagne) 2e chaine polonaise 2e chaine suédoise RAI3 SAT1 RTL-Plus (Allemagne) RTP-Açores...	ARD (Allemagne) ITV (Grande-Bretagne)

Quelques exemples de télévisions régionales...

CAS 1

TV régionale à couverture nationale
La Radio-télévision belge francophone

Le paysage audiovisuel de la Wallonie présente une certaine symétrie avec celui de la Flandre offrant quatre chaînes «nationales/régionales»: deux programmes du réseau public RTBF; deux chaînes commerciales, RTL-Tvi et Canal+ Belgique. De même un grand nombre de programmes venus principalement des pays limitrophes (France, Grande-Bretagne, Allemagne, Pays-Bas) ou plus éloignés (Italie) sont en permanence disponibles dans tous les foyers belges grâce aux réseaux câblés.

On retient couramment trois phases dans le processus de restructuration de l'audiovisuel belge. Chacune de ces étapes a accompagné les évolutions et mutations politiques et institutionnelles du pays.

La première correspond à la période de constitution du service public, d'abord à la radio, puis à la télévision. Ce fut la création, au cours des années 1930, d'un organisme unitaire diffusant des émissions radiophoniques en français et en néerlandais: l'INR.

La deuxième phase coïncide avec le mouvement de fédéralisation de l'audiovisuel belge. Elle démarre au début des années 1960 par la création de la RTB et de la BRT se substituant à l'INR. On assiste alors à la «séparation de corps» entre les deux organismes et leur repli sur leur communauté respective.

Une dernière phase a été inaugurée au milieu des années 1980 avec la déréglementation de la télévision et son ouverture au privé. Ce phénomène commun à l'ensemble des «industries audiovisuelles» européennes, revêt une originalité en Belgique: il se conjugue avec le processus de fédéralisation des institutions.

Ainsi, au cours des cinq dernières années, l'industrie télévisuelle belge aura traversé une véritable «révolution». La «communautarisation» des procédures de régulation d'abord (c'est-à-dire le transfert au deux communautés culturelles de Belgique des compétences juridiques et techniques de la télévision), puis l'ouverture du marché aux intérêts privés et à la publicité, enfin l'alignement de la législation belge sur les directives européennes.

La RTBF

La Radio-télévision belge de la Communauté française (RTBF) diffuse deux programmes «nationaux» en langue française (avec des fenêtres régionales pour la zone germanophone de Belgique),

pour un volume annuel d'environ 5 000 heures: une chaîne «généraliste» RTBF 1 et une seconde spécialisée dans la retransmission d'événements sportifs ou culturels; Télé 21. L'essentiel de l'audience de la RTBF et son financement (assuré par des fonds publics issus de la redevance perçue en Communauté francophone et par la publicité) proviennent des provinces francophones de Belgique. La RTBF est fortement décentralisée. Inversement son homologue néerlandophone, la BRT (Belgische Radion en Televisie Nederlandise Uitzendingen) émet nationalement deux programmes pour la communauté flamande à partir d'un unique centre de production.

La réorganisation économique et juridique de l'audiovisuel a affecté en premier lieu le monopole public de la RTBF. Certes elle subissait, depuis de nombreuses années, la concurrence des chaînes étrangères publiques ou privées, notamment françaises, qui bénéficient d'une large audience auprès du public francophone de Belgique. Mais ce sont avant tout le financement, le statut et l'organisation interne de la RTBF qui ont été fortement remaniés par la «dérégulation».

En effet, les modifications de la structure économique de l'audiovisuel belge ont considérablement fait évoluer les positions de marché de la RTBF. Il s'en est suivi une «crise d'identité» de l'opérateur public. L'accès au financement publicitaire (par le biais d'une régie commune avec la chaîne commerciale RTL-Tvi), la participation de la société publique au capital de la télévision payante Canal+, etc. ont peu à peu placé la RTBF dans une position délicate en regard de son statut de «service public». Il est donc désormais question d'harmoniser la «règle» et la «pratique», et de faire évoluer la RTBF vers un statut d'entreprise «sous tutelle ministérielle». Ce changement de statut serait avant tout destiné à régler des problèmes internes: celui du financement d'abord en resserrant les conditions d'accès au marché des annonceurs; celui de la gestion interne de l'établissement public ensuite, notamment en favorisant une plus grande souplesse au niveau du personnel (actuellement sous couvert d'un statut de fonction publique); enfin, celui de la politique de décentralisation en renforçant l'autonomie de centres régionaux. Mais, inversement l'hypothèse du renforcement des fonctions régionales de la RTBF poserait d'inévitables problèmes de cohabitation avec les télévisions communautaires.

CAS 2

TV régionale à couverture régionale
TV3 et Canal 33 en Catalogne

La télévision régionale en Espagne cristallise deux phénomènes majeurs qui définissent la société: les traditions culturelles des «communautés historiques» de la péninsule ibérique et le jeune processus d'évolution démocratique des institutions publiques. La Catalogne synthétise parfaitement cette situation espagnole tendue entre cette tradition historique et le présent d'une intégration à la Communauté européenne.

Deux facteurs déterminent fortement l'organisation de cet espace télévisuel: 1) la langue catalane (et la culture qu'elle véhicule) qui se distingue du castillan parlé dans le reste de l'Espagne; 2) l'autonomie politique de la Catalogne, qui permet notamment au Parlement et au gouvernement catalans de légiférer et d'administrer le domaine des médias et de la télévision.

À un premier niveau, la Catalogne dispose d'une offre de télévision nationale «régionalisée» à travers le société publique TVE qui possède un important centre de production à Barcelone proposant à la fois des programmes pour l'ensemble du réseau espagnol et une programmation plus spécifique *TVE-Catalunya* destinée à l'auditoire régional et en partie diffusée en langue catalane.

À un deuxième niveau, la Catalogne dispose depuis 1983 d'une télévision entièrement «régionale» en vertu des prérogatives que lui confère la loi espagnole et son autonomie administrative en matière audiovisuelle. Deux chaînes «autonomiques» existent sous la responsabilité directe du gouvernement régional, la Generalitât. Ces deux chaînes «régionales», gérées par l'intermédiaire d'une société publique *Televiso de Catalunya*, ont pour spécificité l'utilisation exclusive de la langue catalane dans la diffusion de leur programmation. Tout d'abord *TV3*, dont la programmation «généraliste» a su conquérir une part importante de l'audience régionale, *TV3* s'appuie sur une programmation classique «grand public», exploitant le catalogue des produits nationaux et internationaux. La seconde chaîne autonome, *Canal 33*, a été créée en 1989 dans la perspective d'une offre de programmation «plus culturelle». Canal 33 propose une grille axée autour du cinéma «Art & Essais», le sport et l'information régionale. À la différence de TV3 autosuffisante sur la marché

publicitaire catalan, Canal 33 est financée en grande majorité par la Generalitât.

CAS 3

TV locale à couverture infrarégionale
Les télévisions communautaires belges

Bénéficiant d'une forte pénétration des réseaux câblés, une offre de télévision communautaire s'est développée en Belgique, et plus particulièrement en Wallonie. Généralement installées sur un bassin d'audience restreint (ville ou arrondissement), les télévisions communautaires ont été créées à partir du tissu associatif, pour des finalités sans but lucratif. Ces initiatives locales se sont développées avec l'appui du bénévolat et avec un financement public provenant de l'exécutif wallon.

Les contraintes économiques et l'évolution du paysage audiovisuel wallon ont peu à peu conduit les télévisions communautaires à se «professionnaliser». Le développement du salariat et l'embauche de journalistes professionnels ont modifié les objectifs premiers des télévisions communautaires. La question de leur avenir porte aujourd'hui sur l'accès à de nouveaux modes de financement – en particulier publicitaire – et leur position en tant que «télévisions locales et régionales» vis-à-vis de la stratégie de décentralisation de la RTBF.

C'est donc au niveau des télévisions communautaires que se situe le maximum de possibilités de coopération avec la presse locale et régionale francophone. Trois phases auront marqué les relations entre les télévisions locales et la presse, en fonction du statut des chaînes communautaires et de leur personnel. Jusqu'en 1985, les rapports entre les TVC et la presse étaient difficiles. Perçues comme le ferment d'une concurrence, la presse rejetait les TVC comme le déclare madame Susy Colard, présidente de l'association des télévisions locales, par «manque de reconnaissance du statut du personnel des chaînes locales, vu leur assimilation à des animateurs culturels». La seconde phase a été amorcée avec l'évolution «professionnelle» des TVC. Elle est empreinte d'un climat d'ouverture de part et d'autre. Soucieuse de consolider leur position et d'accroître leur notoriété, les télévisions locales se sont engagées dans une stratégie de partenariat externe, en particulier en direction de la presse locale. Enfin, l'octroi en 1987 d'un statut de journaliste professionnel au personnel des rédactions des chaînes locales (les TVC comptent désormais parmi leur personnel des journalistes agréés par l'Association générale des journalistes de presse belge) permet de développer plus facilement des coopérations ponctuelles avec les journaux.

CAS 4

TV nationale à fenêtres régionales
(network descendant)
La RTP-Açores (Portugal)

L'archipel des Açores est situé à deux mille kilomètres à l'ouest des côtes du Portugal sur une latitude équivalente à celle de Lisbonne et de New York (38° Nord). Il est constitué de neuf îles d'origine volcanique dispersées en chapelet d'est en ouest sur une distance d'environ 700 kilomètres. Il réunit une population totale d'environ 260 000 personnes sur les 10,3 millions d'habitants que compte le Portugal. Les habitants de l'archipel se répartissent principalement sur trois îles: San Miguel (150 000 personnes), Terceira (55 000 personnes), Faial (15 000 personnes).

L'audiovisuel aux Açores est représenté par une seule chaîne de télévision, RTP-Açores (Radio-télévision portugaise), qui diffuse actuellement sur l'archipel une programmation d'une centaine d'heures hebdomadaires (13 heures quotidiennes du lundi au vendredi et 16 heures par jour le samedi et le dimanche), composée à partir des programmes des chaînes nationales de RTP1 et RTP2. À l'intérieur de cette «grille nationale» recomposée et diffusée localement, la RTP-Açores insère son propre contenu fait essentiellement d'information locale. La chaîne de télévision régionale emploie 110 personnes pour un budget annuel de fonctionnement d'environ un milliard d'escudos. Son financement provient pour un tiers de recettes publicitaires locales, issues d'annonceurs qui acquittent un supplément tarifaire à la diffusion nationale pour atteindre la population insulaire. Les deux autres tiers viennent de la RTP (c'est-à-dire une péréquation sur les recettes publicitaires nationales).

La diffusion de RTP-Açores touche 97 % de la population des îles. Elle est réalisée par un faisceau hertzien constitué d'un réseau de 18 émetteurs et réémetteurs qui fait rebondir le signal télévisuel d'une île à l'autre sur une distance totale de plus de 700 kilomètres (la distance maximale entre deux îles est celle qui sépare Faial et Flores, soit environ 250 km). Toutefois un transport terrestre des signaux de télévision semble offrir une

meilleure rentabilité que l'utilisation d'un réseau satellitaire (la position des Açores paraît relativement décentrée par rapport aux satellites européens Eutelsat et l'utilisation du réseau Intelsat paraît trop onéreuse). L'entretien d'une couverture hertzienne de la quasi-totalité de l'archipel relève d'une mission de service public. En effet, la transmission sur les 250 km qui séparent Faial de Flores est destinée à atteindre un auditoire de seulement 6 500 personnes. Cette distorsion entre les coûts du réseau et son assise commerciale semble mettre les Açores à l'abri de toute velléité d'entrée des futures télévisions privées (à compter d'octobre 1992).

Ainsi, RTP-Açores bénéficie d'un «monopole de fait» sur l'archipel, qui semble devoir survivre à la fin du «monopole de *jure*» de la RTP à l'échelle nationale.

Les barrières physiques dues à l'insularité et l'éloignement, ainsi que l'étroitesse d'un marché de seulement 250 000 habitants, assurent une protection naturelle à l'extension spatiale des médias électroniques. Ainsi, le processus déréglementaire qui prévoit la mise en concurrence de la RTP sur le continent avec deux chaînes privées dès octobre 1992, a peu de chance d'affecter l'organisation audiovisuelle açorienne. La faible attractivité du marché de l'archipel limite les ambitions des opérateurs privés. La télévision privée ne pourrait survenir que d'une initiative locale, ce qui pose d'emblée le problème du financement et de la rentabilité. En revanche, la télévision publique açorienne pourrait être indirectement touchée par la recomposition du «paysage audiovisuel portugais». La contrainte de rentabilité commerciale qui pèse désormais sur la télévision publique, après la suppression du financement par la redevance, conduit fatalement l'opérateur public à des arbitrages budgétaires. Ceci pourrait remettre en cause les péréquations financières au bénéfice de la RTP-Açores. Ainsi envisage-t-on à Lisbonne la possibilité de transmettre la première chaîne RTP1 par satellite, sans que sa programmation soit reconstituée localement.

CAS 5

TV interrégionale avec fenêtres régionales Independent TV (ITV): la compagnie Meridian dans le Kent (sud-est de l'Angleterre)

Créé en 1957 par *The Television Act*, le réseau indépendant ITV, fut constitué dès son origine par regroupement de plusieurs compagnies «régionales» de télévision bénéficiant localement d'un monopole sur le marché publicitaire. Cette organisation en «network» correspondait, dans l'esprit du législateur, à la volonté de promouvoir une double compétition sur le marché audiovisuel: l'une «horizontale» entre la télévision publique BBC et «la» télévision privée ITV (compétition sanctionnée au niveau national mais aussi local), et l'autre «verticale» entre les différentes stations du réseau privé ITV. Cette dernière forme de compétition se joue non pas sur l'audience (chaque station bénéficiant de sa propre zone de diffusion à l'intérieur du réseau), mais est destinée à favoriser l'échange des meilleurs programmes entre les différentes compagnies du réseau ITV.

Ainsi, ce savant dosage entre «monopoles publicitaires régionaux» et «concurrence interrégionale» est parvenu à faire du paysage audiovisuel britannique un modèle d'équilibre. En revanche, la pérennité de ce montage économique et juridique ne vaut que par la force (et l'indépendance) de l'agent régulateur: l'ITA (Independent Television Authority) devenu IBA (Independent Broadcasting Authority).

La régionalisation du financement des chaînes privées, qui est un point fondamental de l'édifice audiovisuel britannique, stimule la recherche d'alliances entre les différentes compagnies d'ITV et les forces économiques locales, notamment la presse écrite. En 1987, six des seize compagnies affiliées au réseau ITV avaient pour partenaires financiers des groupes de presse.

Cette présence de la presse au sein des différentes compagnies d'ITV, aux côtés d'investisseurs institutionnels tels que les banques, les fonds de pension ou les assurances, s'explique à la fois en raison de la «proximité» géographique et commerciale des deux médias, mais aussi paradoxalement du fait des stratégies «défensives» adoptées par les journaux face à la télévision. Sous la pression de la lutte contre les formes de concentration menée par l'organe de régulation britannique ITA/IBA, cette participation financière des journaux au sein d'ITV a toutefois été considérablement réduite. La presse qui détenait plus de 1 % du capital dans 13 compagnies régionales de télévision en 1982, ne figurait plus que dans 6 d'entre elles en 1987.

En 1990, dans un environnement télévisuel profondément remanié par l'offre satellitaire (DBS,

meilleure rentabilité que l'utilisation d'un réseau satellitaire (la position des Açores paraît relativement décentrée par rapport aux satellites européens Eutelsat et l'utilisation du réseau Intelsat paraît trop onéreuse). L'entretien d'une couverture hertzienne de la quasi-totalité de l'archipel relève d'une mission de service public. En effet, la transmission sur les 250 km qui séparent Faial de Flores est destinée à atteindre un auditoire de seulement 6 500 personnes. Cette distorsion entre les coûts du réseau et son assise commerciale semble mettre les Açores à l'abri de toute velléité d'entrée des futures télévisions privées (à compter d'octobre 1992).

Ainsi, RTP-Açores bénéficie d'un «monopole de fait» sur l'archipel, qui semble devoir survivre à la fin du «monopole de *jure*» de la RTP à l'échelle nationale.

Les barrières physiques dues à l'insularité et l'éloignement, ainsi que l'étroitesse d'un marché de seulement 250 000 habitants, assurent une protection naturelle à l'extension spatiale des médias électroniques. Ainsi, le processus déréglementaire qui prévoit la mise en concurrence de la RTP sur le continent avec deux chaînes privées dès octobre 1992, a peu de chance d'affecter l'organisation audiovisuelle açorienne. La faible attractivité du marché de l'archipel limite les ambitions des opérateurs privés. La télévision privée ne pourrait survenir que d'une initiative locale, ce qui pose d'emblée le problème du financement et de la rentabilité. En revanche, la télévision publique açorienne pourrait être indirectement touchée par la recomposition du «paysage audiovisuel portugais». La contrainte de rentabilité commerciale qui pèse désormais sur la télévision publique, après la suppression du financement par la redevance, conduit fatalement l'opérateur public à des arbitrages budgétaires. Ceci pourrait remettre en cause les péréquations financières au bénéfice de la RTP-Açores. Ainsi envisage-t-on à Lisbonne la possibilité de transmettre la première chaîne RTP1 par satellite, sans que sa programmation soit reconstituée localement.

CAS 5

TV interrégionale avec fenêtres régionales
Independent TV (ITV): la compagnie Meridian dans le Kent (sud-est de l'Angleterre)

Créé en 1957 par *The Television Act*, le réseau indépendant ITV, fut constitué dès son origine par regroupement de plusieurs compagnies «régionales» de télévision bénéficiant localement d'un monopole sur le marché publicitaire. Cette organisation en «network» correspondait, dans l'esprit du législateur, à la volonté de promouvoir une double compétition sur le marché audiovisuel: l'une «horizontale» entre la télévision publique BBC et «la» télévision privée ITV (compétition sanctionnée au niveau national mais aussi local), et l'autre «verticale» entre les différentes stations du réseau privé ITV. Cette dernière forme de compétition se joue non pas sur l'audience (chaque station bénéficiant de sa propre zone de diffusion à l'intérieur du réseau), mais est destinée à favoriser l'échange des meilleurs programmes entre les différentes compagnies du réseau ITV.

Ainsi, ce savant dosage entre «monopoles publicitaires régionaux» et «concurrence interrégionale» est parvenu à faire du paysage audiovisuel britannique un modèle d'équilibre. En revanche, la pérennité de ce montage économique et juridique ne vaut que par la force (et l'indépendance) de l'agent régulateur: l'ITA (Independent Television Authority) devenu IBA (Independent Broadcasting Authority).

La régionalisation du financement des chaînes privées, qui est un point fondamental de l'édifice audiovisuel britannique, stimule la recherche d'alliances entre les différentes compagnies d'ITV et les forces économiques locales, notamment la presse écrite. En 1987, six des seize compagnies affiliées au réseau ITV avaient pour partenaires financiers des groupes de presse.

Cette présence de la presse au sein des différentes compagnies d'ITV, aux côtés d'investisseurs institutionnels tels que les banques, les fonds de pension ou les assurances, s'explique à la fois en raison de la «proximité» géographique et commerciale des deux médias, mais aussi paradoxalement du fait des stratégies «défensives» adoptées par les journaux face à la télévision. Sous la pression de la lutte contre les formes de concentration menée par l'organe de régulation britannique ITA/IBA, cette participation financière des journaux au sein d'ITV a toutefois été considérablement réduite. La presse qui détenait plus de 1 % du capital dans 13 compagnies régionales de télévision en 1982, ne figurait plus que dans 6 d'entre elles en 1987.

En 1990, dans un environnement télévisuel profondément remanié par l'offre satellitaire (DBS,

Astra, Eutelsat 2), les pouvoirs publics britanniques ont lancé, par l'intermédiaire du régulateur, une vaste restructuration de l'audiovisuel privé. Celle-ci s'est traduite par une procédure de réallocation des licences d'exploitation de l'ensemble du réseau ITV, et par le projet d'une cinquième chaîne (Channel 5) destinée à voir le jour en 1994.

La redistribution des fréquences du réseau ITV a été opérée sur la base d'une enchère descendante: chaque intervenant dans la transaction propose un «prix» sans connaître les offres concurrentes. Cette enchère est acceptée par le régulateur en fonction d'un «prix d'équilibre» de la licence évalué en fonction des contraintes d'exploitation à long terme de la chaîne, de son cahier des charges, du respect des obligations de service public, de la vocation régionale du réseau ITV et des limites à la concentration des médias.

Trois conséquences essentielles résultent de ce réaménagement du paysage audiovisuel britannique. Premièrement, la physionomie du réseau ITV a sensiblement changé avec le remplacement de quatre compagnies sur 16, parmi lesquelles Thames et TV South. Deuxièmement, la perspective de création d'un cinquième réseau régional va modifier les conditions de concurrence sur le marché publicitaire. Selon la répartition estimée des recettes publicitaires entre les chaînes commerciales entre 1988 et 1995, l'arrivée de Channel 5 aboutira à la réduction de la part de marché détenue par ITV et Channel 4.

ITV dans la région du sud-est de l'Angleterre

Les transformations dans la structure du marché de l'audiovisuel ont produit deux conséquences majeures dans la région du sud-est: le retrait de la licence d'exploitation à la société TV South, ancienne station régionale d'ITV, au profit d'une nouvelle compagnie: Meridian; la mise à l'écart pour le sud-est du projet de cinquième chaîne, en raison de l'incompatibilité du plan de fréquence alloué à cette nouvelle chaîne avec celui utilisé sur le littoral français par le réseau de la chaîne publique FRANCE 3 (ex-FR3). Cette contrainte technique préservera ainsi le monopole régional détenu par la station d'ITV sur la publicité télévisée dans le sud-est.

Un nouveau venu: Meridian

Lors de la réaffectation des fréquences du réseau ITV, le régulateur a rejeté la proposition de prix faite par le détenteur de la licence d'exploitation TV South. Deux raisons semblent avoir motivé la décision de l'Independent Broadcasting Authority: d'une part, l'enchère proposée par TVS a été estimée par l'IBA comme trop élevée pour garantir à long terme l'équilibre du compte d'exploitation de chaîne en raison du poids des amortissements annuels. D'autre part, l'indéniable «réussite» financière et l'expansion internationale de TVS, au cours de ses dix années d'exercice, sont apparues comme ayant été réalisées au détriment de la programmation «régionale» et du développement des services locaux. Alors que le volume total des transmissions de TVS a atteint 850 heures en 1990 (soit une augmentation de 75 % par rapport à la première année d'exploitation), la part des programmes régionaux produits par TVS est restée stable (environ une cinquantaine de programmes chaque année au long de la période considérée), le solde de la programmation diffusée par TVS étant composé de produits «importés» (achats internationaux et échanges avec les autres stations d'ITV). Par ailleurs, les résultats d'audience de TVS plaçait la chaîne en avant-dernière position parmi les stations d'ITV. Meridian a débuté ses émissions en janvier 1993[3]. À la différence de TVS qui assurait la double fonction de programmateur et de producteur, Meridian se définit essentiellement comme un programmateur, déléguant à des producteurs indépendants la charge de fabrication de ses émissions. Seule l'information locale est produite directement par Meridian. La compagnie espère ainsi voir renforcée son assise régionale, notamment à travers une coopération avec la presse locale.

* * *

3. À la date où la présente enquête a été réalisée (en juillet 1992), il n'était pas possible d'évaluer en «vraie grandeur» l'offre de programme et la structure financière de Meridian, ainsi que le type de coopérations établies à l'extérieur.

À partir de cette typologie, on retiendra deux grandes catégories de télévision en région: d'une part, la «télé-miroir» correspondant aux cas 1, 2 et 3, qui est programmée en région et diffusée sur une aire de réception plus ou moins vaste et, d'autre part, la «télé-fenêtre» (cas 4 et 5) dont la programmation diffusée régionalement est limitée pour s'inscrire à l'intérieur d'une grille de programmation nationale.

On peut également tracer le «carré magique» de la télévision en région. Quatre d'entre eux paraissent essentiels:

— *la structure institutionnelle de l'État-nation* (unitaire ou fédérale) qui traduit notamment l'équilibre des forces entre la vie locale et la centralisation. De même, elle témoigne de l'adaptabilité des cadres réglementaires aux spécificités locales. Enfin, dans la période de transition actuelle où se redéfinissent les contours institutionnels (et idéologiques) de l'Europe, elle manifeste une souplesse dans l'appropriation...

— *la langue* (et la culture dont elle est le véhicule): c'est une évidence, la langue est un facteur des plus importants de la différenciation culturelle des régions et de la revendication d'une autonomie dans la diffusion audiovisuelle. L'exemple le plus notoire est certainement la Catalogne en Espagne. La revendication linguistique double une volonté d'autonomie institutionnelle.

— *la force de la revendication d'une identité régionale* (politique, culturelle, voire économique) qui se pose souvent en s'opposant. Le polymorphisme politique ou culturel régional apparaît, en effet, en contrepoint ou en opposition au centralisme de l'État-nation. Il détermine et complète les rapports de souveraineté démocratique dans les sociétés occidentales.

— *les raisons économico-réglementaires ou technico-réglementaires* qui favorisent ou entravent le développement d'une offre (publique ou privée) de télévision en région. Sur un plan économique, ces formes de régulation découlent de la richesse et de l'importance démographique d'un bassin régional (notamment vis-à-vis des ressources qui peuvent être tirées du marché publicitaire) et des règles de financement (règles de partage des ressources entre les différentes entités nationales, régionales ou locales qui composent un network «ascendant»). Sur un plan technique, elle résulte de l'état du développement des infrastructures (réseaux câblés, satellite, espace hertzien, etc.), des cadres réglementaires d'autorisation pour les différents opérateurs techniques et du parc des équipements terminaux (importance et qualité de l'équipement des ménages).

Le rôle de l'organisation institutionnelle de chaque pays apparaît nettement comme déterminant. La télévision ne peut à elle seule faire émerger une identité. Au contraire, elle est au service des facteurs préexistants qui font une région et structurent son identité.

Le croisement des cinq formes de télévision en région et des quatre facteurs «déterminants» permet de parvenir à la grille suivante:

Facteurs / Types de TV	Structure juridique de l'État national	Langue	Identité régionale revendiquée	Réglementation économico-technique de la télévision
TV à couverture nationale (cas 1)	+++	+++	–	–
TV à couverture régionale (cas 2) trois sous-ensembles	cas 2.3 +++	cas 2.1 +++	cas 2.1 +++	cas 2.2 +++
TV locale à couverture infra-régionale (cas 3)	–	–	–	+++
Network descendant (cas 4)	+++	–	–	–
Network ascendant (cas 5)	+++	–	–	+++

«Mésocommunication» et «identité» culturelle européenne: pour une formulation théorique de la TV en région

Face à cette rapide présentation des divers types de télévision qui se développent dans les régions d'Europe, plusieurs questions se posent sur la fonction qu'occupent les instruments de communication audiovisuelle – ou bien le rôle que l'on veut leur donner – dans la construction d'une identité européenne. D'une part, en réaffirmant la place de la télévision régionale dans l'*espace public*, n'entre-t-on pas en contradiction avec l'actuelle tendance qui confie l'audiovisuel à la seule régulation du marché? Proclamer le rôle culturel de la télévision n'est-ce pas déjà soutenir, contre le marché, sa dimension politique[4]?

D'autre part, l'identité européenne s'inscrit-elle dans une «globalité» qui qualifie communément la «culture audiovisuelle», ou bien n'est-elle qu'une combinaison d'identités discrètes et autonomes? Face à cette hétérogénéité des formes institutionnelles et culturelles en Europe, l'entité «régionale» peut-elle assumer une fonction motrice dans la construction européenne? De même apparaît-elle comme une alternative, voire une réponse, d'un côté aux déficits de l'État-nation, et de l'autre, aux incertitudes issues du développement d'institutions «supranationales»?

Derrière ces questions se profile une interrogation plus générale et théorique sur les correspondances qui existent entre certaines expressions du *politique* comme le territoire ou la représentativité et différents vecteurs de communication. La télévision, comme outil et comme mode de représentation, est une des manifestations du lien social et de l'espace public. D'où les contradictions relevées par Dominique Wolton à propos de l'objet télévision entre l'importance de sa fonction sociale contemporaine et son caractère d'objet «non pensé».

À l'intérieur de cette dimension où sont mises en scène les qualités sociales de la télévision se pose directement la question des relations entre un média et son «territoire». En effet, la télévision, à la fois comme système technique et comme objet social, transpose, à travers son organisation et sa régulation, les fondements habituels du politique: l'État-nation, le territoire, le «lien social».

L'hypothèse proposée pour expliquer «localement» les fonctions de la télévision déterminées «par» la région – et non l'inverse –, peut être reformulée dans une dimension européenne. Penser l'Europe comme un acte additionnel devant aboutir à une «fusion culturelle» de ces différentes composantes serait un contresens et une erreur politique majeure. L'Europe n'existe que par les différences qui la composent. Sur un plan géographique comme au niveau d'un «esprit européen», le vieux continent est un «objet flou». On pourrait être tenté par une analogie pour désigner cette composition comme une «fractalité politique[5]». On ne peut en effet lui assigner de limites précises ni une origine parfaitement datée.

Mais qu'entend-on par «identité européenne», et en quoi l'objet télévision, dans sa dimension régionale, peut-il contribuer à la formaliser et à en exprimer les contours?

À la polysémie du concept «d'identité culturelle» s'ajoute l'ambiguïté de la notion de région qui en Europe recouvre aussi bien des «nations sans État» (comme la Catalogne ou le Pays Basque), des composantes administratives d'un État centralisé (régions françaises), que des entités autonomes d'un État fédéral (Allemagne, Suisse, et plus récemment Belgique), sans évoquer d'anciennes régions devenues des États indépendants comme dans le cas des Républiques Tchèque ou Slovaque et de l'ex-Yougoslavie.

À la diversité du cadre institutionnel régional correspond celle des mécanismes de régulations économiques et des systèmes techniques de la télévision: l'importance de la câblodistribution au nord de l'Europe contraste avec la domination de la radiodiffusion hertzienne au sud; l'équilibre bipolaire public/privé du modèle anglais s'oppose à l'*a-régulation* italienne, etc.

4. Wolton, Dominique, 1991.
5. La théorie géométrique des fractales (que l'on doit au mathématicien français installé aux États-Unis, Benoit Mandelbrot) appartient à cet ensemble d'objets mathématiques nouveaux (attracteurs étranges, catastrophes, singularités, etc.).

De ces différentes structures économiques, politiques, institutionnelles ou ethnoculturelles qui composent la mosaïque européenne, il est difficile d'extraire «un» modèle européen de télévision régionale. De même à quelle Europe se réfère-t-on: l'Europe «préfédérale» qui s'organise autour du «marché unique» et du Traité de Maastricht; l'Europe «élargie» aux pays de l'Est; l'Europe «culturelle» qui oppose dans ses traditions et ses «manières d'être» une composante *latine* au sud, une autre *anglo-saxonne* au nord-ouest; une troisième *germanique* au centre, ou encore *scandinave* et *slave* au nord et à l'est.

La télévision régionale fait surgir ici un espace critique de la représentation sociale. C'est à cette tâche critique que nous devons nous attacher de façon urgente. Les expériences de télévisions locales et régionales sont devenues aujourd'hui le nouveau point de friction dans la crise de la modernité. Le conflit entre un espace médiatique obéissant à une rationalité principalement économique (fatalement ramener à la plus large audience qui étouffe les singularités locales) et un champ de la représentation audiovisuelle faite d'identités provinciales, cristallise en Europe cette confrontation entre d'un côté l'aspiration infranationale à la polyculture, et de l'autre une revendication (parfois hésitante) à une supranationalité communautaire.

COMMENTAIRES

Gérald GRANDMONT, directeur

Service de la recherche et de l'évaluation
Musée de la civilisation

Permettez-moi d'abord de remercier les organisateurs de m'avoir invité non seulement à ce colloque, mais également à jouer le rôle confortable de commentateur. Cette position offre une liberté qui n'est balisée que par la fécondité des textes et celle des communications qu'on vous invite à commenter.

Même si les textes m'étaient disponibles à l'avance, leurs présentations d'aujourd'hui m'ont largement inspiré les propos qui vont suivre. Ces commentaires sont donc formulés à chaud, si je puis dire. Ils découpent la matière librement, à grands coups de serpe, parfois sans les nuances appropriées à l'occasion d'une manière intuitive.

Je formulerai sept commentaires. Je les présente dans l'ordre où ils me sont venus. Le premier concerne la définition de la région alors que les deux suivants abordent le rôle de l'État et les changements survenus dans le champ de la culture. L'éducation artistique et la télévision appellent à elles seules un commentaire, à cause de leur influence sur les pratiques culturelles. Enfin, deux commentaires de conclusion; le premier s'intéresse au contexte structurel du Québec, lequel conditionne le développement culturel; le second cherche à dégager des passerelles entre culture et développement de manière à ce que la première ne soit pas isolée du second comme on se plaît trop souvent à le laisser croire.

1. Mis à part quelques cas plus marquants, les régions au Québec ne sont pas fortement personnalisées comme elles peuvent l'être en Europe. Elles ne sont pas non plus entièrement intégrées au plan administratif. Il n'est pas rare de voir des appareils publics offrir des services régionaux sur une base territoriale différente. Cependant, parce que la région persiste à se définir par un sentiment d'appartenance ou identitaire, lequel suppose des institutions,

des repères collectifs autant physiques que symboliques, faut-il considérer que c'est là une attitude ringarde? Si les métropoles et les capitales réunissent des conditions uniques de pratiques culturelles (infrastructures, publics avertis, lieux de création, associations professionnelles, moyens médiatiques, etc.), Rose-Marie Arbour et Fernand Harvey ont bien montré, dans leurs communications, que la réalité en région est tout autre que le simple discours de l'enfermement régionaliste.

Il demeure toutefois que nos régions sont le plus souvent le résultat d'un découpage administratif commode ou d'une association économique suffisamment forte. En Montérégie, par exemple, qui s'étend de Sorel à Rigaud tout en étant bornée par l'île de Montréal, il y a véritablement trois régions, trois sentiments d'appartenance plutôt qu'un. De plus, des entités administratives telles que les cégeps, les universités et les CRSSS ont des frontières qui n'ont, le plus souvent, rien à voir avec celles des régions. Ainsi, souvent pour des motifs aussi bien exsangues qu'enracinés, nous définissons la région d'une manière floue, autant par opposition à la métropole et/ou à la capitale que par ses propres atouts. Cette manière de faire est commode en ce sens qu'elle donne l'illusion d'un consensus, aussi bien pour les centralisateurs que pour les régionalistes qui voudraient ultimement leur propre gouvernement.

C'est à dessein que je formule ces remarques en premier, car elles balisent le fond de scène des commentaires qui suivront.

2. La montée des sociétés consuméristes et l'uniformisation des modes de vie favorisés par le développement des médias ont largement incité, depuis trente ans, à centraliser la prise de décision. Les mesures universelles devenaient de rigueur, aussi bien dans l'accès aux services publics que dans la qualité de ces mêmes services. C'est ainsi que les services de santé sont passés de la charité privée à la responsabilité de l'État, que la sécurité sociale a quitté le giron des villes pour rejoindre celui de l'État, que l'encadrement des services de loisir et d'éducation ont emprunté le même chemin. Décisions de centralisation donc, pour rendre des normes universelles.

Aujourd'hui, parfois en raison de l'accessibilité médiatique et technologique (un écrivain de Sept-Îles peut acheminer par modem un manuscrit à son éditeur de Montréal ou de Paris), pour des raisons également de réduction des dépenses publiques, l'État transfère délibérément aux villes de nouvelles responsabilités, après avoir tergiversé à l'endroit des régions pendant plus de quinze ans. Il se profile, derrière ces choix, trois aveux majeurs de la part de l'État qu'il est inutile de se cacher ou de feindre d'ignorer.

— L'État est incapable de contrôler ses dépenses; les villes le feront sans doute mieux car la loi ne leur autorise pas de déficit.

— Une certaine forme de gestion est mieux servie à l'échelon local: proximité du citoyen, moins grande lourdeur administrative, rapidité de la prise de décision.

— L'État se montre incapable de coordonner ses ministères efficacement, de forcer le jeu des actions concertées. La création de sociétés régionales de développement, fondées sur des rapports de partenariat, permettra sans doute une meilleure concertation au plan régional.

Un jugement lapidaire dirait sans doute qu'il y a ici un échec à la centralisation. Je dirais plutôt que nous avons appris que les raisons nationales ne

peuvent plus être servies à toutes les sauces et qu'il y a un net avantage à avoir recours à des politiques à géométrie variable appliquées par diverses municipalités. Ce ne sont pas cependant tous les fonctionnaires nationaux qui en sont convaincus.

3. Trois changements caractérisés ont marqué les politiques culturelles, parfois avec retard sur d'autres domaines tels que la santé et l'éducation, mais toujours avec la même philosophie.

— Dans les années 1950-1960, avant l'intervention massive de l'État, le foisonnement de la vie associative suscitait la vie culturelle: les infrastructures religieuses, les associations de quartiers, de paroisses, de collèges, de communautés prenaient charge de l'activité culturelle. La communication de Fernand Harvey le montre clairement. Il faut dire qu'à cette époque le problème social de l'accès par tous ne se posait pas vraiment, l'idéologie égalitaire n'existant alors qu'en germe.

— Le souci de démocratisation dont l'État, en prenant en relais ces responsabilités, ne pouvait pas faire l'économie, a modifié le discours et a conduit à des programmes dont les normes, les critères et les règles de gestion devenaient purement administratifs. De pratiques élitistes à pratiques égalitaires donc. Le principe d'accès universel au savoir, au patrimoine, aux grandes oeuvres de la planète n'a pas eu pour autant l'effet, Bourdieu l'a montré, de réduire la distinction sociale. Les pratiques culturelles des citoyens demeurent fortement marquées par l'éducation et par le milieu familial, même si les politiques culturelles poursuivent des objectifs d'accessibilité.

— La professionnalisation dans les services culturels s'est accrue très rapidement: techniciens diplômés, professionnels des archives, du patrimoine, des bibliothèques, agents et animateurs culturels diplômés, équipements de scène de qualité, etc. constituent autant de signes légitimes de professionnalisation. Dans le jargon administratif, cela est englobé dans la qualité du service.

On peut s'interroger cependant de l'effet de ces moyens sur la sensibilisation, sur l'élargissement des publics. Le décalage qu'on peut désormais observer entre la croissance des coûts, la croissance du nombre d'abonnés et la croissance du nombre de prêts de livres dans les bibliothèques publiques, par exemple, fait émerger ce «gap». Manifestement, passé un certain seuil qui reste à déterminer, la loi du rendement décroissant s'applique ici aussi. Certes d'autres études montrent que les citoyens recherchent de plus en plus un certain confort lorsqu'ils fréquentent des établissements culturels (Musée de la civilisation, musée d'Orsay), mais cette raison n'explique pas à elle seule les écarts. On peut présumer que s'est perdu, en cours de route, l'objectif de l'élévation du niveau culturel du citoyen, ou plutôt qu'il s'est confondu à d'autres. En sommes-nous rendus, malgré la pauvreté relative des investissements culturels de l'État, à examiner plus finement l'objet lui-même de la dépense? Se pourrait-il qu'avec le même argent on puisse faire autant en agissant différemment?

4. Rose-Marie Arbour a tellement raison que je lui reprocherais amicalement de ne pas être allée assez loin sur cette question de l'éducation artistique.

Les fortes bureaucraties n'arrivent que difficilement à se concerter pour insérer la sensibilisation aux arts dans les régimes pédagogiques, la formation

des maîtres et les choix de cours et d'horaire. Sauf si leurs propres études montrent qu'il y a là une carence dans la formation.

C'est donc à l'échelle locale que cela doit se passer, mais cela n'enlève rien à la responsabilité des pouvoirs publics, même si les choix sont décentralisés. Un directeur d'école peut s'entendre plus facilement avec les enseignants pour développer des activités d'éducation artistique qui mettent en présence artistes et publics. Cependant, il y a une pédagogie à mettre en route. L'exposition à l'art ne suffit pas; il faut expliquer, faire comprendre, etc.

Mais ce à quoi nous avons toujours fait référence en parlant d'éducation artistique, c'est à un cadre d'enseignement: plus d'heures dans la grille-horaire pour les arts. Toutes les disciplines réclament plus d'heures pour leur enseignement. À moins d'allonger le calendrier scolaire, nous sommes ici devant une impasse. Nous aurions grand intérêt à nous inspirer ici du modèle suédois qui raisonne en termes de cadre de formation plus que d'enseignement. Les enfants ne rentrent pas chez eux après l'école pour traîner leur ennui devant la télévision. Les programmes d'éducation populaire, pris en charge par l'État, sont inscrits dans la dynamique de formation. Ainsi, il n'est pas rare de voir un étudiant terminer l'équivalent du collégial en sachant recoudre un bouton, jouer d'un instrument, déguster un vin, parler une ou deux langues étrangères, connaître les rudiments des arts plastiques, etc. Là-bas, le corps social considère que des individus mieux formés sont un actif pour la société. Ici, on serait porté à croire que l'école est déjà trop coûteuse. Cadre d'enseignement ou cadre de formation, nous avons à choisir.

On réfère à l'école ici, mais il y a aussi la ville d'une part et le futur Conseil des Arts de l'autre. La ville d'abord. Truffer l'espace urbain de référents culturels n'est pas encore le mot d'ordre dans nos municipalités. Encore que nos élus commencent à en avoir assez d'équipements lourds de loisir inutilisés pendant de longs mois, comme ils en ont soupé de voir des entreprises quitter leurs parcs industriels une fois les rabais de taxes foncières et de services échus. Peut-on imaginer qu'on puisse encore construire un parc sans un jardin de sculptures, ériger un bâtiment public sans appliquer le 1 %, construire une bibliothèque à la périphérie de la ville, loin des citoyens, et ne pas mettre en valeur des bâtiments historiques au centre-ville d'hier?

Ici, les régions ont un pouvoir d'influence considérable à exercer auprès des élus. Mais attention, les élus ne sont pas des béotiens et même si, comme le dit madame Arbour, l'art actuel s'ouvre au contexte environnant, ceux-ci acceptent mal d'installer dans des lieux publics des oeuvres dont ils ne comprennent ni le sens ni l'agencement des matériaux. Ici encore, il y a place pour une pédagogie de l'interprétation.

Venons-en au Conseil des Arts. Il n'existe pas encore que déjà on s'autorise par anticipation à des mises en garde. Faisons-le tout de même. J'ai d'ailleurs été étonné que personne n'en parle concrètement. Le propre d'un Conseil des Arts est de soutenir l'excellence à travers une série de mécanismes qui font appel à l'évaluation par les pairs. Le soutien à l'excellence peut s'exercer de partout et être dirigé vers toutes les régions. Mais qui sont les pairs? À quelle école ou à quelle doctrine appartiennent-ils? Quel sera le rythme de rotation dans la composition des jurys? Les artistes pratiquant en région auront-ils des chances égales?

Je sais qu'on accorde la chance au coureur, mais des doutes persistent. Ces doutes sont partiellement alimentés par certains représentants de conseils régionaux de la culture qui voient, avec l'arrivée du Conseil, certaines de leurs fonctions d'aviseurs transférées à d'autres. Ils seraient plus avisés de revoir leur rôle à la lumière de la création des sociétés régionales de développement.

Prenons un cas concret. Celui d'un orchestre symphonique régional que je connais et qui est né de l'impulsion de son chef à initier des auditoires à la grande musique, en circulant dans les petites municipalités, dans des salles médiocres, avec un répertoire accessible. À sa deuxième année d'existence, le répertoire s'est resserré, mais la tournée continue. On explique ce qu'on joue, on situe la période historique du compositeur, etc. L'excellence de cet orchestre réside, d'abord et avant tout, dans sa démarche pédagogique auprès des publics et non pas dans la qualité de son exécution, ni dans la finesse de son répertoire ni dans sa capacité à attirer des solistes de renom. Comment cet orchestre se classera-t-il auprès de ses pairs dont les règles du jeu seront différentes des siennes?

Il y a dans cet exemple, aujourd'hui hypothétique et demain réel, toute la délicatesse du passage d'un mode de soutien à un autre, et ce dans une logique de décentralisation. Une histoire non seulement à suivre mais une vigilance rigoureuse à exercer.

5. Monsieur Lionel Levasseur nous a fait une brillante démonstration des facteurs lourds qui conditionnent les choix télévisuels: régime constitutionnel, langue, etc. et desquels il dégage une typologie. Mais, à mon point de vue, ce qui importe davantage ce sont les programmes: qu'est-ce que les télévisions offrent, comment elles pluralisent ou comment elles homogénéisent?

Je privilégie donc l'approche d'une lecture par la mise en relation:

— *la relation entre communication et culture*: la télévision ne reste-t-elle pas un formidable outil de divertissement plus que d'acculturation?

— *la relation entre l'espace social et l'espace public*: la représentation des publics y est absente; elle serait plutôt un facteur de nivellement d'un côté et de distinction de l'autre: les nouvelles élites étant les vedettes, les présentateurs, les invités, etc. La télévision spectacularise, même les bulletins de nouvelles. La télévision peut transformer le réel, elle en crée un nouveau au besoin. Favorise-t-elle la formation de l'opinion?

— *la relation entre l'espace social et la création*: le rôle de la télévision est ici très faible, s'agissant de la promotion des arts, le cinéma excepté. Parce que créer pour la scène et créer pour la télé, ce sont deux choses différentes. Jean-Claude Pinchenat raconte comment il a travaillé différemment à réaliser «Le Bal» avec Ettore Scola que ce qu'il avait fait au théâtre. Cet exemple montre, comment à la télévision, il ne peut s'agir que d'une recréation, ce que le cinéma a compris en produisant par exemple pour la télévision. Certes, le cas des séries ou des feuilletons qui ont beaucoup de succès ici au Québec est assez singulier: il y a geste de création suscité par la télévision. Mais l'inverse est beaucoup plus fréquent: le média est surtout un diffuseur. Or l'oeuvre de création ne se diffuse à la télé que par un exercice de recréation. Ainsi, me semble-t-il, nous n'avons pas vraiment jeté de passerelle utile entre la

création et le média. En revanche, la télé prend assez bien en relais des activités populaires: la forme physique, le sport, le bricolage, l'entretien des plantes et des jardins, etc. Serait-ce que les codes d'accès y sont plus simples?

Je voudrais conclure ce commentaire sur la télé en citant un cas observé en mai 1992 à Lyon et en mai 1993 à Grenoble, alors que j'écoutais la télé de nuit en raison de ce que j'appelle «l'insomnie de Greenwich», le décalage horaire en d'autres termes.

Je regardais en reprise un tournoi de golf qui se déroulait en Italie. Le commentateur français décrivait fort justement le tournoi, mais en faisant un usage abondant du vocabulaire anglais du golf: «club», «bunker», «layout», «fairway», etc. En surimpression sur l'écran, la numérotation des coups des joueurs et des trous se faisaient en italien! Peut-on observer, dans cet exemple, une superposition plus grande entre les différences identitaires véhiculées par les langues en Europe et l'uniformisation. La télévision des régions en Europe, c'est aussi cela et elles n'ont pas fini de s'interinfluencer culturellement, mais pour offrir quel salmigondis culturel. Certes, il ne s'agit que d'un cas.

6. Force nous est de reconnaître des facteurs structurants que les pouvoirs publics peuvent difficilement corriger. C'est le cas notamment de la *faiblesse démographique des régions*. Ceci confine à un petit marché culturel. Inutile d'épiloguer. Ceci représente un potentiel de publics réduit: à noter que les chiffres de pratiques culturelles ne montrent pas ici d'écarts importants avec ceux des pays européens, ce qui serait un signal de sous-développement. Mais, *l'accroissement des publics ne pourra être que lent.*

Il y a deux corollaires à cette situation dont il faut prendre acte. Le premier est que la faiblesse démographique épuise la création. Notons toutefois que cela n'est pas le propre de la région; c'est aussi vrai à l'échelle du Québec. Le second corollaire nous amène à nous interroger sur les politiques de l'offre culturelle: favorisent-elles la démocratisation? Philippe Urfalino, sociologue français, répond que non pour le théâtre. Les politiques de l'offre maintiendraient le plus souvent les clivages sociaux.

Le second élément structurel, c'est qu'une *certaine concentration des moyens de production est inévitable* pour survivre et demeurer compétitif. Cela est vrai en particulier pour les industries du spectacle et de la culture. Pour ces industries, la logique de la mise en marché est plus forte que celle de l'appartenance. Cela induit que les régions, pour s'insérer dans ces circuits, doivent s'inscrire dans des relations de partenariat, de relais et de réseau.

Des relations de partenariat entre organismes culturels, associations locales, collèges, villes et universités. Chacun se trouve associé au projet culturel en raison de motivations différentes et le partenariat tient aussi longtemps qu'il favorise le «mutuellement acceptable».

Des relations de relais. C'est le cas de l'écrivain qui peut travailler en région mais qui sait que c'est ailleurs qu'il se confronte. Cela est vrai aussi pour les arts plastiques. Leurs relais sont dans la capitale ou dans la métropole pour leurs éditeurs, leurs associations professionnelles et les médias.

Des relations de réseau. Rideau est un réseau de diffusion. Il n'est aucunement obligatoire que l'irrigation culturelle ne se fasse que du centre vers les régions; elle pourrait être avantageusement interrégionale.

Enfin, on a erré sur la notion de démocratie culturelle en la concevant comme la santé et l'éducation. Augustin Girard affirme, et je partage ce point de vue, que «l'accès à l'art et à la culture ne fonctionne pas comme l'accès à l'éducation, laquelle est obligatoire et nécessairement universaliste» et j'ajouterais, laquelle est sanctionnée par des mécanismes d'évaluation des apprentissages.

Nous sommes dans une dynamique, à Montréal ou ailleurs, d'activités de loisir, d'occupation du temps libre, où l'individu sent le besoin aussi bien de se distraire et de se cultiver à la fois, si je peux me permettre cette hiérarchisation. Nous sommes donc davantage devant des comportements de consommation personnalisée, même si certaines activités se pratiquent essentiellement dans des rapports de socialisation comme la présence au musée autre que d'art, là où la découverte est plus importante que la contemplation.

Cette constatation, qui émerge lentement, inscrit la dépense publique en matière de culture davantage dans des rapports de transfert à la personne et elle force le jeu du recentrage des finalités. Se pose maintenant la question au nom de quoi intervenir?

7. J'en arrive au dernier commentaire. Ici j'emprunte autant aux communications de ce matin qu'à d'autres expériences récentes, telle l'élaboration du plan stratégique de développement culturel de la Montérégie auquel j'ai été associé, de même qu'à des réflexions entendues récemment à Grenoble, au Conseil scientifique de l'Observatoire des politiques culturelles.

1. Jacques Rigaud a bien montré au Colloque des HEC en octobre 1991 à Montréal, colloque intitulé *Pouvoirs publics et politiques culturelles*, comment la culture n'est pas un secteur de l'action publique mais une dimension. Que peut-on ajouter pour décrire l'horizontalité de la notion?

2. La création de sociétés régionales de développement qui intègrent toutes les dimensions du développement, soit: l'économie – le transport – l'environnement – l'aménagement – le développement urbain – le tourisme – la communication – les loisirs – la culture –, a pour effet de briser les isolements, de devoir articuler les dimensions les unes aux autres afin d'avoir accès aux crédits de développement régional. Aucun de ces secteurs ne pourra continuer à évoluer en autarcie sans s'arc-bouter à la structure du développement.

Le corollaire, c'est que culture et développement deviennent indissociables. Il faudra davantage penser en termes de leviers culturels du développement: contribution de la création et de ses centres d'excellence en production et en diffusion, du patrimoine, des cadres de vie et du tourisme culturel, une plus grande sensibilisation aux publics, à la demande de produits culturels, et la nécessité de prendre appui sur les dynamiques du développement et leurs acteurs: les entreprises, les médias, les organismes culturels et les municipalités.

Évoquer ce que d'aucuns peuvent considérer comme une hérésie en choisissant entre un projet de musée d'art né de l'initiative individuelle ou de celle d'un petit groupe et un projet de musée ou de centre d'interprétation des sciences de l'aérospatiale, quel projet privilégiera la région et ses instances si l'une des forces économiques de cette région est celle de l'aérospatiale? On voit bien l'enjeu.

3. Troisième observation. Elle concerne l'implication municipale. On sait qu'elle se produit lentement ici au Québec, mais elle est bien réelle. Le nombre de maires qui se commettent publiquement à l'endroit de la culture

n'est pas négligeable, c'est le cas à: Lachine, Boucherville, Longueuil, Amos, Montréal, Québec, Laval, Hull, Nicolet, Sherbrooke, Montmagny. Le maire d'Amos a pris l'habitude de dire que sa municipalité investit autant dans la culture que dans la police, parce que lorsqu'un enfant est à la bibliothèque il ne fait pas de vandalisme!

Ce que je tire de l'expérience du plan stratégique de développement culturel de la Montérégie, c'est qu'un conseil municipal n'intervient pas dans le champ culturel simplement sous la pression de l'État; il serait plutôt réfractaire aux «inspirations» qui viennent d'en haut. Un conseil municipal interviendra pour répondre aux besoins de services exprimés par sa population. Il pourra le faire encore pour des raisons de renommée, de positionnement de sa ville, pour des raisons économiques et touristiques, pour des raisons d'expansion s'il peut être placé en situation de piloter des ententes intermunicipales qui peuvent, à terme, agrandir son aire de rayonnement.

On peut donc constater que toutes ces raisons sont légitimes, même si aucune d'entre elles n'est culturelle en soi et pourtant elles peuvent profiter à la culture.

Bref, sans cette capacité d'initiative et de jonction du secteur culturel avec d'autres acteurs du développement, la prégnance de la culture en région risque de demeurer marginale. La région peut ainsi devenir le lieu de réconciliation du fait que la culture est une dimension, parce que c'est au niveau du terrain que cela opère.

Voilà livrés, un peu en vrac, quelques commentaires sur les politiques culturelles et les régions. Rien n'est tout blanc ni tout noir dans ces propos, pas plus que tout ce qui s'y trouve n'est régional, métropolitain ou national. Les géométries sont variables selon les domaines. Au sortir d'une confortable période d'abondance de ressources, peut-être faut-il regarder froidement ce que nous avons contribué à édifier pour en tirer le meilleur et laisser le superflu à sa bonne fortune. Il ne fait pas l'ombre d'un doute que nous sommes forcés à un recentrage de nos actions publiques en matière de culture, qu'elles soient nationales, régionales ou locales.

ATELIER

INDUSTRIES DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS

Animatrice: Lisette MORIN, journaliste*
(1924-1993)

Secrétaire: Dave ATKINSON, chercheur

Institut québécois de recherche sur la culture

* L'animation de cet atelier a été la dernière activité publique de madame Lisette Morin avant son décès.

L'INDUSTRIALISATION DE LA CULTURE ET LE DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL

Claude MARTIN, professeur

Département de communication
Université de Montréal
Chercheur, Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)

Depuis les années 1970, il est devenu courant de parler des industries culturelles. En 1978, *La politique québécoise du développement culturel* y consacrait déjà un chapitre[1]. Mais, encore aujourd'hui, on se demande ce que l'art et l'industrie ont en commun. L'expression *industrie culturelle* voulait d'ailleurs, à son origine[2], souligner la dégradation de l'art par l'industrie. Quoi qu'il en soit, la chose existe bel et bien et on peut maintenant parler de l'industrialisation de la production culturelle comme d'un processus déterminant pour la constitution des cultures contemporaines, quoique ce processus soit plus ou moins avancé selon les domaines. Nous pouvons maintenant définir les industries culturelles comme les domaines de l'activité humaine où le travail de créateurs culturels se transforme en produits culturels dans un cadre industriel. Les produits culturels sont eux-mêmes des biens ou des services qui expriment des attitudes, des opinions, des idées, des valeurs ou une «créativité» artistique et qui fournissent des émotions esthétiques, du divertissement, des informations ou des analyses[3]. Les industries culturelles comprennent donc les mass-médias (presse écrite, enregistrements sonores, cinéma, radio, télévision), certains spectacles et certains musées. On y ajoutera peut-être bientôt les environnements de «réalité virtuelle».

Demain matin, Montréal m'attend

L'industrialisation de la production culturelle implique généralement une production destinée à un vaste auditoire, quoique le terme *vaste* ne soit pas nécessairement synonyme de millions. La part importante des coûts fixes dans les coûts totaux et les économies d'échelle qui en découlent favorisent la concentration du capital et la centralisation de la production dans les métropoles. Les industriels y voient des marchés et des ressources suffisantes pour justifier des investissements.

1. Chez l'Éditeur officiel du Québec, 1978, chap. XIV.
2. «La production industrielle des biens culturels», Max Horkeimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 (1947 édition originale en anglais).
3. Cette définition des produits culturels est, à une dimension près, celle de Paul Audley dans *Canada's Cultural Industries*, Toronto, James Lorimer & Co., 1983, p. xxi. Jean-Paul Baillargeon, de l'IQRC, nous a suggéré l'ajout de la dimension d'émotion esthétique, une idée que nous adoptons en le remerciant.

Pour leur part, les artistes trouvent dans les métropoles des milieux riches en influences et en débouchés. Nous pouvons donc parler d'une loi de la centralisation de la production en régime de coûts décroissants selon l'échelle de production. On pourrait alors craindre que les régions non métropolitaines ne puissent jamais accéder au rang de productrices dans le domaine des industries culturelles.

Cette centralisation économique a d'ailleurs son pendant du côté culturel. De tout temps, les métropoles et les grandes villes ont permis la constitution de réseaux culturels dont une des fonctions est la reconnaissance du mérite artistique. Ce qu'on nomme «l'institution littéraire» peut illustrer le phénomène. Il s'agit d'un réseau de littéraires, d'auteurs, de critiques, de professeurs, qui portent un jugement sur la valeur littéraire d'une oeuvre. Or, pour beaucoup d'auteurs, ce jugement importe plus que celui du grand public. Pour plusieurs, la consécration de l'institution prime sur les revenus de la vente des livres. On peut ainsi publier un livre à Montréal ou à Chicoutimi mais penser d'abord à un public parisien. Mieux, on veut publier à Paris ou à Montréal plutôt qu'à Chicoutimi. À la loi économique s'ajoute donc une loi de la gravitation culturelle qui caractérise l'attraction les corps créatifs vers les métropoles.

Parle-moi donc de Matane

Mais la logique même des industries culturelles peut être plus forte que ces lois. Un aspect de cette logique réside dans les fonctions sociales des industries culturelles. À un niveau macrosocial, on peut voir les industries culturelles comme un élément important de la reproduction de la structure sociale, une source de la cohésion sociale, une place publique, etc. Tout groupe humain a besoin de se mettre en scène. L'hebdo local joue un rôle régional tout à fait semblable au téléjournal national. Ni les élites ni les citoyens ne peuvent s'en passer. Les industries culturelles mettent en scène le politique et la culture. Ceci doit se faire aussi bien à Paris qu'à Rimouski.

Une autre loi vient aussi contrer la centralisation: le besoin d'investissements rentables pour les capitaux. Or, il peut être plus profitable, en termes relatifs évidemment, de publier un journal dans une petite ville plutôt qu'à New York. Ce n'est pas pour rien que les conglomérats métropolitains s'intéressent aujourd'hui aux stations de radio et aux hebdos régionaux. Les entrepreneurs locaux savent aussi que les industries culturelles peuvent être plus rentables que les scieries! D'une façon plus théorique, nous voyons que l'accumulation du capital se déplace vers des domaines de moins en moins liés aux richesses naturelles et aux manufactures. La production et la distribution de l'information occupent de plus en plus de personnes. Il n'y a pas de raison pour que les régions soient différentes sur ce point.

* * *

Nous sommes donc en face de deux tendances opposées. D'une part, on voit bien que les industries culturelles ont avantage à se développer dans un vaste marché, dans un marché capable d'amortir des coûts de production élevés. Mais d'un autre côté, ce qui fait que les industries culturelles existent – les intérêts économiques, politiques et culturels liés à leur existence – se retrouve à tous les niveaux de l'organisation humaine. Si un cégep a sa feuille quotidienne d'information, pourquoi une région n'aurait-elle pas aussi son infrastructure de communication? Tout ça se calcule et se discute.

Cadet Rousselle a trois maisons

Nous devons cependant tenir compte ici du fait qu'il y a trois types d'industries culturelles. D'abord, il y a celles qui vivent de la publicité ou, autrement dit, qui vendent l'attention de leurs auditoires à des annonceurs. Ensuite, celles qui vendent des produits ou des services au public. Enfin, celles qui sont financées selon le principe du service public. Dans le monde réel, on retrouve toutes les combinaisons de ces trois types.

Revenons au premier type, celui des médias qui vivent de la publicité (journaux, magazines, stations de radio et de télévision). On doit encore distinguer deux types de publicité: la publicité dite «nationale» et celle dite «de détail» ou locale. Cette dernière distinction n'est pas suffisante pour une analyse complète du marché publicitaire, mais elle fera l'affaire pour notre propos. Les annonceurs nationaux ont besoin de médias nationaux pour leur publicité. Ils recherchent d'abord les auditoires des réseaux de télévisions et des magazines. Pour sa part, le commerce de détail s'adresse à son

marché régional. Il permet donc le développement des journaux et des stations locales de radio et de télévision. Ces médias produisent, entre autres, de l'information locale, ce qui permet d'assembler les auditoires que les annonceurs locaux veulent rejoindre. Regardons, par exemple, la station locale du réseau de télévision TVA à Rimouski, CFER[4]. Son bulletin de nouvelles du début de soirée comprend une majorité de nouvelles régionales et les publicités qu'on y voit sont d'abord celles du commerce de détail (publicités d'ailleurs probablement produites sur place).

La logique qui a permis l'éclosion de la grande presse au début du XX[e] siècle est aussi valable à Rimouski. Pour évaluer la viabilité d'une entreprise de ce type, il faut d'abord regarder le niveau des ventes au détail dans la région et en déduire la valeur de l'assiette publicitaire. Celle-ci est répartie entre les supports (journaux, stations...) en fonction de leurs auditoires. Le produit peut ensuite être comparé aux coûts d'exploitation de l'entreprise. À cause de cela, la production de contenus d'information s'adapte bien au contexte régional, car les coûts sont fonction du nombre des journalistes. La production d'émissions de fiction n'offre pas une aussi grande souplesse. On la retrouve donc dans les métropoles et on la finance en bonne partie par la publicité nationale.

Le cas des produits vendus au public (livres, disques), loués par le public (vidéocassettes), des spectacles (films, spectacles sur scène) et des musées peut s'analyser selon l'ampleur du capital nécessaire à leur production. Si les longs métrages de fiction et les spectacles à grand déploiement sont généralement hors de la portée des régions, on voit que l'édition de livres et la production de certains spectacles peuvent y être rentables. Si on ne trouve pas en région un public suffisant pour amortir les coûts de production, les auditoires peuvent être constitués par l'exportation du produit sur le marché national. C'est pourquoi on voit des éditeurs régionaux, même si la majorité des éditeurs se retrouve à Montréal. On peut aussi «exporter» sans bouger en offrant un produit à la cohorte des estivants (dans les théâtres d'été par exemple).

Enfin, il y a le troisième type, le service public, lui-même caractérisé par le type d'organisation à l'origine des produits. Certes, les organismes étatiques du domaine des industries culturelles sont souvent des monstres logés dans les métropoles. Ils ont parfois des antennes régionales. De moins en moins cependant! En plus petit, on trouve des organismes communautaires dont certains tirent fort bien leur épingle du jeu. On peut citer CKRO-MF, une station communautaire acadienne, qui obtenait, au moment où nous avons étudié ce cas[5], environ 25 % de l'écoute régionale. Enfin, on retrouve des émissions, diffusées par le canal dit «communautaire» des câblodistributeurs, qui connaissent un réel succès d'écoute. Nous avons entendu parler, en Mauricie, d'émissions qui obtiennent des auditoires à rendre jalouses les stations des grands réseaux: une série d'entrevues avec des personnalités régionales et d'une «heure du conte» pour les enfants. Les médias communautaires deviennent alors pour une région ce que sont les grands réseaux pour une nation, toutes proportions gardées bien entendu. D'autre part, toujours parmi les ressources des services publics, il faut tenir compte des institutions scolaires, particulièrement des universités régionales et des cégeps, ainsi que des centres culturels.

En somme, certaines entreprises culturelles peuvent se développer en région, nonobstant la loi de la centralisation. Les secteurs les plus prospères sont ceux que la publicité nourrit alors que l'information est le produit le plus adapté à la production régionale.

Être ou ne pas être

Mais qu'est-ce qu'une région? Ne sommes-nous pas toujours la région de quelqu'un d'autre? Le Québec en entier n'est-il pas une région, du moins vu de New York? Comment pouvons-nous comprendre qu'un marché aussi petit que celui du

4. Martin, C., *Analyse du contenu des bulletins de nouvelles de début de soirée des stations CBVT, CFCM, CFAP et CFER entre les 13 et 28 mai 1991*, Rapport remis à la Société Radio-Canada, 1991.

5. Le Groupe CIC inc., *Étude de marché pour une radio MF francophone dans la région de Belledune/St-Sauveur, Nouveau-Brunswick*, Rapport soumis au Comité provisoire d'implantation d'une radio communautaire, Montréal, 1989.

Québec puisse se permettre la production de téléromans si coûteux? N'est-ce pas là le même problème que celui des régions en regard de Montréal? Or, le Québec ne peut pas tout faire. Même la France dit ne plus pouvoir soutenir son cinéma national. Alors, hors d'Hollywood point de salut? Évidemment non! Mais une des clés du problème des régions se trouve dans les facteurs qui ont permis au Québec de se doter d'industries culturelles qui font l'envie de plusieurs. Nos téléromans obtiennent régulièrement des auditoires de plus d'un million de personnes. Nos livres représentent 40 % du marché des best-sellers, nos disques, 25 %. Voilà une performance remarquable pour une région fortement intégrée dans l'ensemble nord-américain[6]. Voilà aussi une performance que le Canada anglais est loin d'égaler.

Nous posons comme hypothèse que le développement des industries culturelles québécoises est le résultat d'une mobilisation de plusieurs secteurs de la société, sous la direction de l'État, avec comme objectif précis le contrôle de la production culturelle comme un des éléments essentiels du développement national. Les industries de la culture participent au premier chef à la production de la ou des cultures d'une société. La volonté d'exister comme nation, collectivité ou région, implique maintenant la mise sur pied d'industries culturelles, comme avant elle impliquait la construction d'une église, puis d'une école. Et en prime, cela procure des emplois et des profits.

On entend rien, tellement c'est loin

Mais ce n'est pas si simple! La géographie du Québec impose des coûts qui freinent la production culturelle. Nos réseaux de télévision ont dû investir lourdement dans des équipements de transmission capables de rejoindre une population éparpillée sur un vaste territoire. Autant de moins pour la production, locale ou nationale. La distance se mesure aussi en frais de transport pour la distribution des produits ou pour le transport des personnels de production. La distance affaiblit les synergies entre les créateurs et se transforme en temps lorsque les idées ne parviennent plus à circuler. Un retard d'une mode peut signifier l'impossibilité de réaliser un projet. De même, la concentration des services à la production dans les grands centres incite à y transporter les entreprises culturelles régionales qui connaissent une expansion. Les télécommunications ne peuvent pas tout régler.

La centralisation des décisions dans les domaines de la publicité nationale dessert aussi les régions. Il est bien connu que dans ces domaines, la proximité physique permet, disons, une familiarité qui facilite l'appréciation des talents et des occasions. Dans la publicité, il est loin d'être évident qu'un budget doive être dépensé en fonction de l'ensemble des populations visées. On peut très bien décider d'augmenter la pression publicitaire (i.e., les dépenses) dans les endroits où se concentrent les cibles tout en oubliant les zones éloignées des centres. Du côté de la production des publicités télévisées, on pensera d'abord aux maisons métropolitaines, ce qui leur permet de maintenir une infrastructure ensuite disponible pour d'autres productions. De fait, les entreprises cinématographiques tirent une large part de leurs revenus de la production publicitaire. Reprenons cependant notre transposition des conditions du développement des industries culturelles entre le Québec et les régions. Avant la Révolution tranquille, presque tout en publicité se faisait à Toronto. Après une bataille féroce, les annonceurs ont accepté de confier certains budgets à des Québécois. L'industrie québécoise de la publicité est maintenant bien établie. En 1950, cela semblait impossible.

Le gros méchant loup métropolitain n'est pas à l'origine de tous les problèmes. On trouvera probablement aussi dans les régions quelques racines du faible développement culturel. Rappelons-nous qu'il fut une époque où tout ce qui était chanson française venait de France. Il a bien fallu que quelqu'un brise ce cercle vicieux et ose chanter,

6. Martin, C., «Les industries culturelles québécoises, situation économique ou «Tout le monde se plaint, mais s'ils se plaignent, c'est qu'ils vivent encore», p. 35-52 dans De La garde, R. et D. Saint-Jacques (sous la direction de), *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1992; Martin, C., *The Economics of Québec's Cultural Industries*, communication à la conférence Communication for a New World, Sao Paulo, International Association for Mass Communication Research, août 1992.

ose penser que tout ne vient pas de Paris. Ensuite, la radio et la télévision ont pu multiplier l'effet de ces premiers efforts. Encore fallait-il que ces stations soient intéressées. Une des conditions de cet intérêt fut sans doute le contrôle québécois (ou canadien-français) de la programmation. Si on reporte cette analyse au niveau régional, on voit que ces conditions ne sont pas faciles à réunir. La volonté de créer localement et celle de diffuser cette création se heurtent au flot de la culture métropolitaine, à l'attrait des produits du monde entier. Qui peut empêcher des jeunes de porter leur casquette à l'envers? Pourquoi oser proposer autre chose?

J'ai pour toi un lac

Les stratégies pour percer avec une production locale doivent tenir compte de ce flot envahissant de produits importés. Deux avenues s'offrent: gagner d'abord un public local ou viser haut et loin. Aussi fou que cela puisse paraître, la deuxième stratégie n'est pas impossible. L'Acadie a donné à la France un prix Goncourt (Antonine Maillet) et un chanteur qui a dominé les palmarès populaires (Roch Voisine). Mais cela ne signifie pas que l'Acadie exporte régulièrement des produits culturels vers la France. Une stratégie plus modeste serait celle des «créneaux» spécialisés, tel l'exemple des livres et des films pour la jeunesse que le Québec exporte de plus en plus. Un éditeur de Chicoutimi qui lance une collection «Victimes», une région qui organise un festival de musique font une démarche semblable. Il s'agit ici de tirer profit d'une caractéristique des produits culturels. Ceux-ci sont tous plus ou moins des prototypes, des objets particuliers pouvant présenter un intérêt pour des personnes fort éloignées les unes des autres, mais réunies par une thématique. En télévision, on parle de «narrowcasting». Si le prototype fonctionne bien, un procédé de «sérialisation» peut tirer profit du modèle en le multipliant, tout en offrant une variation suffisante sur le thème pour plaire aux amateurs. D'ailleurs, c'est comme cela que la musique classique fonctionne: jouer le même corpus, mais différemment de l'autre. On passe ainsi d'un investissement initial limité à une production de plus en plus importante. Comme les régions manquent souvent de capital, cette stratégie peut être utile.

Mais pourquoi exporter à tout prix? Roch Voisine, c'est beau, mais *Lance et compte* ce n'est pas mal non plus! L'idée ici serait plutôt de viser un auditoire important dans une région donnée. Contrairement à certaines idées reçues, on n'y arrive pas en visant le plus petit commun dénominateur. Tout simplement parce que le plus grand nombre des amateurs de produits culturels a tendance à se situer parmi les groupes moyennement scolarisés. D'ailleurs, les annonceurs (en publicité ou en commandite) sont plus intéressés par ces groupes à cause de leur pouvoir d'achat. L'information et les spectacles «vivants» correspondent à ce profil. On peut imaginer des livres et des disques sur cette base. Et pourquoi pas des fictions télévisuelles à faible budget? On peut ici compter sur les nouvelles techniques de production qui permettent, par exemple, d'abaisser le nombre minimum d'exemplaires pour un livre ou encore de manipuler électroniquement l'image de la télévision.

Les soldats seront troubadours

Revenons encore sur cette idée d'adapter le modèle québécois aux régions. Le développement des industries culturelles québécoises a d'abord passé par une longue phase de missionnariat, où une poignée d'individus ont assumé la lente émergence d'une infrastructure culturelle, essentiellement autour du livre et du spectacle. Puis, l'économie et l'État sont venus à la rescousse. L'économie a suffi pour soutenir des journaux et des stations de radio. Mais les développements ultérieurs (télévision, disque, industrialisation du livre, câblodistribution, grands musées) se sont réalisés avec l'apport actif de l'État. Une volonté de survie nationale a été une condition des interventions économiques et publiques. Ce modèle doit être adaptable aux régions. Les régions ont, plus ou moins, cette volonté de survie collective. Elles ont un appareil d'État local, plutôt fragmenté il est vrai. La mobilisation régionale pourrait donc se réaliser sur une base comparable à celle du Québec pendant les dernières 40 années. On objectera ici toutes sortes de considérations sur les niveaux de juridiction et le fardeau déjà excessif des taxes foncières. L'intervention des pouvoirs publics locaux dans ce domaine peut cependant se justifier sur des bases comparables à celle du niveau national. Autrement, on peut toujours attendre l'aide de l'État national.

Rappelons-nous cependant la situation québécoise avant la Révolution tranquille: un cas désespéré! Pensons aussi au développement des loisirs sportifs en région. Une petite armée de bénévoles, le soutien des municipalités et des députés, quelques annonceurs, l'intérêt des parents et des enfants ont produit un ensemble d'activités dont le domaine culturel pourrait s'inspirer.

Ces analogies ont évidemment leurs limites. Sept millions n'égalent pas quelques centaines de milliers. Les problèmes liés à l'ampleur des marchés régionaux sont bien réels. Mais ils n'impliquent pas que les régions doivent être des déserts culturels, que ce soit en regard des produits culturels ou de la production artistique en général.

OSCART COMMUNICATION: UN CAS TYPE DE REGROUPEMENT D'ENTREPRISES RÉGIONALES

André MÉNARD, directeur des services

OSCART Communication

OSCART Communication est un consortium de trois entreprises de Rimouski qui oeuvrent dans le domaine des communications, de la production audiovisuelle et du marketing. Ce regroupement est le résultat de la mise en commun d'expériences individuelles ainsi que de réalisations conjointes où ces entreprises ont développé le goût de faire des choses ensemble. La thématique générale de ce colloque porte sur le développement culturel et le développement régional. Au sein de l'atelier sur les industries de la culture et des communications, d'autres personnes ont à vous entretenir de façon générale du rapport entre ce type d'industries et le développement culturel régional. La présente communication veut montrer, par l'exemple d'OSCART Communication, que des entreprises culturelles basées en région peuvent non seulement y être viables, mais aussi rayonner sur tout le territoire québécois et faire face efficacement aux «gros» producteurs de la métropole, pour peu qu'on sache bien saisir les occasions et conjuguer ses efforts avec imagination. Elle veut aussi illustrer que cela est possible sans que ces entreprises émigrent vers les grands centres ni qu'elles perdent leurs racines régionales.

Une analyse de la situation

Différentes occasions nous avaient amené à travailler ensemble. À la suite de ces expériences, nous avons décidé de faire une analyse de nos situations respectives, pour voir si nous pourrions en tirer profit. Notre analyse a conduit aux constats suivants:

- nous étions trois entreprises complémentaires dans le domaine des communications et du marketing;
- chacune avait des acquis, en termes de clientèles, de compétences et de réalisations;
- chaque entreprise avait un marché qui n'était pas essentiellement celui de l'autre;
- chacun avait atteint une certaine saturation de son marché régional et visait par conséquent des contrats plus importants ainsi que les marchés extérieurs à la région;
- à moins d'augmenter les effectifs, aucune de nos entreprises ne pouvait penser être plus agressive en solo;
- nos trois entreprises avaient développé des façons de fonctionner qui leur étaient propres, où on y vivait des dynamiques intéressantes;
- chaque entreprise souhaitait relever des défis plus grands en matière de créativité;
- nous en sommes arrivés à la conviction que nous avions, ensemble, les compétences et la motivation pour offrir des produits et des services intéressants sur d'autres marchés.

En conséquence, deux choix s'offraient à nous, soit qu'on maintienne le statu quo, à la limite qu'on cannibalise nos marchés respectifs, soit qu'on regroupe nos forces pour relever les défis auxquels nous aspirions tous.

Deux occasions favorables

Deux occasions se sont présentées, dont nous avons essayé de tirer avantage dans une perspective commune. Il y a d'abord eu la carte-santé où chacun de nous a été impliqué, d'une façon complémentaire au départ, de manière plus concurrentielle par la suite. De ces expériences est né un premier regroupement: OSCART Communication, un regroupement d'entreprises. Il y a eu aussi, comme facteur très important, l'expérience vécue par un de nos membres, André Mailly, de l'Imagerie du Québec Inc.. Cette entreprise a été partie prenante à un consortium de production audiovisuelle, Synercom Téléproductions Inc., créé en janvier 1990, constitué de cinq partenaires. L'expérience vécue au sein de ce consortium et le réseau qu'il apportait ont contribué de façon décisive au mode de regroupement que nous nous sommes donné.

Synercom Téléproductions Inc.

Ce consortium est composé de l'Imagerie du Québec de Rimouski, des Productions de la Chasse Galerie Inc. de Jonquière, Arts et Images Production Inc. de Jonquière, Pat Communication Inc. de Rouyn-Noranda et des Productions du Regard Inc. de Montréal. Ce consortium compte sur un réseau de sous-traitants d'expérience pour toucher des régions comme l'Outaouais, la Mauricie ou Québec. En plus, chaque membre de ce consortium peut compter sur un bassin de pigistes dans sa région.

Les quatre premières compagnies sont des producteurs bien enracinés dans leurs régions, qui travaillent sur le marché national québécois en collaboration avec les grandes chaînes de télévision. Quant aux Productions du Regard, de Montréal, elles amènent au consortium une expertise dans la gestion de projets d'envergure.

Synercom Téléproductions regroupe plus d'une vingtaine de professionnels en scénarisation, en réalisation et en production, possédant chacun une expérience polyvalente dans les domaines du film, de la vidéo et de la télévision. Chaque partenaire de ce consortium connaît bien les conditions de la production multirégionale pour avoir participé pendant deux ans à la série *Vidéotron* de Radio-Québec.

Synercom Téléproductions conçoit et produit pour les télédiffuseurs des téléséries à contenu multirégional, en plus d'offrir des services de production en région. Il réalise également des documents vidéos pour des entreprises québécoises oeuvrant sur l'ensemble des régions du Québec.

Si, dans le cas de Vidéotron, nous étions tous des sous-traitants d'une maison montréalaise, celle-ci fait partie de ce consortium, nous appartient en quelque sorte. Une des préoccupations majeures de tous les partenaires de ce projet a été que chacun, en région, bénéficie d'un maximum de retombées financières. Nous avons la conviction que ce mode de fonctionnement a un impact direct sur la qualité des relations entre intervenants ainsi que sur la qualité du produit.

Après beaucoup d'efforts et de persévérance, Synercom Téléproductions annonçait en avril 1992 le début d'une télésérie de 39 heures et demie sur les régions du Québec. L'IQRC en est le partenaire privilégié. Téléfilm Canada et la SOGIQ agissent comme agents financiers. Radio-Québec en sera le diffuseur officiel. C'est un projet exigeant 4,5 millions de dollars, qui mobilisera plus de 200 artisans sur tout le territoire du Québec.

Objectifs et stratégie d'OSCART Communication

Forts de cette analyse, des résultats de nos expériences et de celles de Synercom Téléproductions, ainsi que du réseau que constituait ce consortium, nous étions prêts à travailler ensemble en vue de progresser.

Pour ce faire, nous nous sommes fixé des objectifs clairs, à savoir:

— offrir par un guichet unique l'ensemble des services qu'on peut trouver dans les grosses agences de publicité des grands centres;

— occuper nos marchés régionaux, souvent la cible des gros contrats des agences de Québec et de Montréal;

— exporter nos expertises sur des marchés panquébécois.

Pour ce faire, nous nous sommes dotés d'une structure opérationnelle souple qui respectait certains principes:

— nos entreprises continuaient d'évoluer dans leurs propres marchés;

— pour certains clients, nous formulions une offre commune *OSCART Communication*;

— notre effort marketing s'intégrait graduellement sous l'identification *OSCART Communication*.

Le consortium d'entreprises nous a paru la formule la plus efficace. De cette façon, nos entreprises continuaient à fonctionner de manière indépendante, tandis que pour certains clients ou pour certains dossiers, c'était *OSCART Communication* qui s'en occupait.

Pour éviter tout conflit pouvant surgir de cette double allégeance, nous avons établi un protocole. Celui-ci favorise aussi les échanges de compétences et de services entre nous.

Conclusion

Synercom Téléproductions et *OSCART Communication* sont deux exemples montrant qu'il est possible à des entreprises culturelles régionales d'étendre à l'ensemble du Québec des réalisations régionales. Il ne s'agit pas seulement de bonnes occasions. Il s'agit aussi d'avoir la volonté d'oeuvrer ensemble et de se doter des structures appropriées.

Prises une à une, aucune de nos firmes n'aurait pu réussir à créer des produits ailleurs que pour sa région. Aucune n'aurait pu penser aussi concurrencer les maisons des grands centres pour des réalisations interrégionales, à moins d'émigrer dans un de ces centres et de perdre, par conséquent, ses racines et ses spécificités régionales.

Nous nous sommes regroupés dans des structures permettant à chacun de rester soi-même. D'autres solutions auraient pu être envisagées, comme devenir des filiales de grandes entreprises montréalaises. Mais cela aurait entraîné inéluctablement, au fil des ans, une homogénéisation et une uniformisation que nous ne désirions pas. Le partenariat entre égaux, à capacités complémentaires, nous a paru plus sain, à la fois pour maintenir nos personnalités respectives, ainsi que pour retenir et pour développer la créativité en région, sans que celle-ci ait toujours à recevoir la sanction des grands centres.

LES MÉDIAS DES RÉGIONS ET LA MONDIALISATION

Résumé de l'intervention de Florian SAUVAGEAU, professeur

Département d'information et de communication
Université Laval

Directeur du Centre d'études sur les médias
Institut québécois de recherche sur la culture

De prime abord, l'idée de l'existence d'industries culturelles en régions semble contradictoire avec la notion même d'industrie culturelle, avec ses connotations de rentabilité, de dimension des marchés, d'économies d'échelle, de concentration de la propriété et de la production, etc. Pour être de plus en plus rentables, les grandes entreprises des métropoles doivent diffuser les mêmes produits culturels vers tous les marchés périphériques.

La crainte la plus fréquemment énoncée à cet égard est l'homogénéisation des cultures. Si l'ensemble du Québec peut ressentir une telle inquiétude devant les grands groupes internationaux, les régions du Québec manifestent des appréhensions identiques face à la «montréalisation» de la culture québécoise. À l'intérieur du Québec, comme dans toute autre société, s'opposent la métropole et les régions.

Je vous propose aujourd'hui quelques réflexions sur le contexte actuel de la mondialisation des industries culturelles et la place que peuvent encore occuper des entreprises régionales. J'illustrerai mon propos à partir du domaine que je connais le mieux, la télévision.

Lors des audiences du CRTC, au printemps dernier, que monsieur Keith Spicer, son président, a présentées comme «la mère des audiences», il a été longuement question des problèmes d'identité et de culture nationale devant l'arrivée prochaine des centaines de canaux américains transmis par le satellite de diffusion directe, que certains ont appelé «l'étoile de la mort». En simplifiant un peu, on peut dire que le Canada anglais ressent vis-à-vis de ces satellites et de la production étrangère, ce que les régions du Québec éprouvent vis-à-vis de la production montréalaise. Les régions du Canada anglais ont d'ailleurs souvent la même attitude par rapport à Toronto. Cela est moins manifeste que dans le cas québécois puisque Vancouver, par exemple, est un centre de production important non seulement de télévision, mais aussi de cinéma. Mais au Québec, pour une question de marché fort compréhensible, nous pouvons difficilement nous payer deux centres importants de production audiovisuelle.

Pour revenir à la multiplication des canaux, il faut distinguer entre ce que la technologie permet et le discours qu'on tient à son sujet. Il n'est pas inéluctable que les nouvelles techniques ne conduisent qu'à la mondialisation de l'audiovisuel et à l'homogénéisation des cultures. Les nouvelles techniques peuvent tout autant servir à la mondialisation qu'aux petits ensembles ou à l'individualisation.

Le discours actuel est en train d'avoir des conséquences importantes pour les régions. En même temps que s'amplifie, dans ce nouveau contexte technologique, un phénomène important de concentration internationale, on cherche à développer des «champions nationaux» comme riposte aux mégagroupes internationaux. Cela peut aisément se faire aux dépens des régions, puisque ces «champions nationaux» auront souvent besoin pour se développer de concentrer leur production en un même lieu.

La perception a beaucoup changé au sujet des grands groupes. On les accepte maintenant comme naturels, alors qu'ils étaient vus comme l'ennemi du pluralisme et de la diversité il y a une quinzaine d'années. Plusieurs voient maintenant la concentration comme une bonne chose, puisqu'il s'agit de constituer ces grands groupes nationaux qui vont faire face aux immenses ensembles internationaux. On a ainsi permis à Vidéotron d'intégrer Télé-Métropole; on laisse l'entreprise faire la promotion de ses services sur le câble, contrairement à l'esprit d'il y a quelques années où l'éthique désapprouvait pareille utilisation du service public qu'est censé être le câble. Seules quelques voix timides et dispersées s'élèvent maintenant contre cette pratique. Tous semblent avoir pris ici pour acquis que Vidéotron, parmi d'autres, doit prendre de l'expansion et doit promouvoir et développer ici ses produits et son expertise, pour ensuite les exporter, en Grande-Bretagne et ailleurs en Europe, éventuellement aux États-Unis.

Pour bien comprendre le nouveau contexte national et international, il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas seulement d'effets d'innovations technologiques facilitant la mondialisation, ni uniquement de riposte à cette mondialisation par l'émergence de «champions» nationaux.

Cette idée de mondialisation s'accompagne du retour à l'idéologie du laisser-faire, à celle du marché autorégulateur dans le cadre de ce que l'on appelle «l'économie ouverte». Dans cette perspective, toute intervention de l'État est vue comme quelque chose de négatif. Toute intervention de l'État influençant le choix de l'usager est perçue comme une entrave à l'échange. Il y a recul de l'État et repli de la logique de service public. Au Canada, dans le domaine des industries culturelles, l'État a toujours tenté de maintenir un équilibre entre la logique industrielle et la logique de service public selon laquelle les citoyens (et non les consommateurs) doivent pouvoir accéder et participer à la vie culturelle. La montée récente de l'idéologie du laisser-faire, avec son corollaire de rentabilité à tout prix, a fait en sorte que l'État ne joue plus ce rôle d'arbitre. Bien au contraire. En fait, l'État a réorienté son action tous azimuts du côté de la promotion de l'entreprise.

Dans un rapport que nous soumettions récemment, des collègues et moi, au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, la problématique qui résulte de ce climat nous amenait à identifier le rôle des médias, en particulier celui de la télévision, comme un enjeu démocratique. Nous reprenons dans ce rapport une affirmation du sociologue français Dominique Wolton selon lequel: «Une démocratie authentique n'est pas seulement une démocratie politique, mais aussi une démocratie culturelle, c'est-à-dire un pays où la plus grande partie des citoyens peut accéder aux oeuvres de l'esprit, à un prix raisonnable.»

Il n'y a pas que l'information qui soit essentielle à la démocratie. Il est évident que le théâtre, les téléthéâtres, les téléromans sont également importants et alimentent les débats de société. Et nous voyons s'installer, avec le développement de la logique du marché, un monde où nous allons payer de plus en plus et de plus en plus cher pour avoir accès aux oeuvres culturelles. Le développement du «pay per view» par exemple, de la télévision à la carte, va creuser davantage l'écart entre les mieux et les moins biens nantis en services culturels.

Quelle qu'en soit la manière, la tendance sera de faire payer davantage pour les services de télévision. Cette tendance qui se dessine a fait réagir le président de l'équivalent américain de notre CRTC, qui s'est senti obligé de rappeler que la télévision gratuite est essentielle dans une démocratie. La «marchandisation de la culture» – une expression qui circule depuis quelques années et que j'ai longtemps hésité à utiliser, n'ayant jamais eu beaucoup de tendances marxisantes, mais que me voilà en train d'employer – nous permet de parler d'un enjeu démocratique.

La mondialisation a cependant ses limites. Si nous assistons aujourd'hui à la formation de grands ensembles économiques, nous voyons en même temps des pays qui craquent sous la pression des identités nationales ou régionales. On

peut voir l'avenir des industries culturelles selon le même schéma. Un ancien président de Radio-Québec a déjà dit que dans l'avenir, on aurait deux types de médias, de très grands et de très petits. Les médias moyens n'ont peut-être pas d'avenir, comme les structures politiques moyennes.

Ainsi, l'avenir des médias en région n'est peut-être pas si sombre. Je pense personnellement, et j'en parle depuis quelques années, qu'il faut réinventer les médias communautaires. Certains ont dit que c'était là sortir des boules à mites une vieille idée des années 1970. Mais l'idée fait peut-être son chemin. Le journal régional *Le Quotidien* a coiffé du titre *Les médias communautaires doivent survivre* son compte rendu des États généraux des communications du Saguenay–Lac-Saint-Jean tenus au début du mois de mai. Réinventer ces médias, cela veut d'abord dire leur enlever l'étiquette de marginaux, pour en faire de véritables médias communautaires, au service de TOUTE la communauté, des chômeurs comme du monde des affaires, des personnes âgées comme des adolescents. Une des conditions du renouveau est que les entreprises locales placent là leur publicité plutôt que dans les médias contrôlés par Montréal. Cela aussi fait partie des caractéristiques d'un média communautaire, qu'il y ait solidarité entre tous les acteurs de la communauté.

Au début des années 1970, on est venu d'un peu partout observer le fonctionnement de nos télévisions communautaires que l'on percevait alors comme une expérience originale et importante. Il nous serait profitable de rendre la politesse et d'aller voir, particulièrement en Belgique francophone, ce qu'on y a développé comme télévisions locales. Cette population est inondée par diverses grandes chaînes de télévision du monde entier que transmet le câble. La Belgique est l'un des deux ou trois pays les plus câblés au monde. Ces télévisions locales se sont quand même taillé un créneau original, en se greffant aux racines des régions qu'elles desservent, en mettant plus récemment l'accent sur le professionnalisme et en cherchant à rejoindre de plus larges auditoires. Leur vitalité a probablement de quoi inspirer le second souffle de nos télévisions communautaires.

La technologie permettra bientôt d'avoir accès à des centaines de canaux. Il est essentiel que ces canaux ne soient pas que des outils commerciaux et qu'on réserve des espaces pour les services éducatifs et culturels, pour la démocratie. Cela exigera l'intervention des pouvoirs publics... S'il en reste encore!

Synthèse des discussions

Malgré la diversité des échanges ayant suivi les exposés des conférenciers, il est possible de regrouper les différentes interventions des participants sous trois rubriques générales dont on expliquera la teneur après les avoir identifiées comme suit:

1. Les difficultés du développement culturel en région sont représentatives du phénomène plus global de la commercialisation et de la marchandisation de l'art et de la culture qui constituent, sous plusieurs points, un enjeu démocratique.

2. Le développement culturel en région ne peut espérer réussir que si on favorise l'éducation aux arts et à la culture auprès du public.

3. Une politique culturelle doit prendre en compte les deux éléments précédemment mentionnés pour être efficace.

Commerce, culture et démocratie

C'est d'abord en fonction du marché international de l'art que la critique du commerce et de la marchandisation de la culture a été amorcée. En effet, certains participants ont souligné que ce marché était contrôlé par un réseau fermé d'individus qui détiennent le pouvoir de définir les critères esthétiques du «beau» et du «bon» et, conséquemment, de la valeur marchande de l'art. En dénonçant ce «cartel» de l'art, on voulait donner l'exemple du peu de chances qu'ont les artistes nationaux et, a fortiori, régionaux d'accéder à ce marché. Antidémocratique, ce marché, avec le commercialisme qui l'imprègne, l'est aussi sous d'autres aspects et dans d'autres secteurs que celui de l'art.

Dans le secteur des communications, par exemple, on a fait état que tout en permettant la multiplication des chaînes de télévision et l'augmentation de l'offre audiovisuelle, le câble et le satellite permettaient aussi à de plus en plus de chaînes d'être offertes contre paiement et de n'être ainsi accessibles qu'à ceux ayant les moyens de se les offrir.

Cette dénonciation du marché et du commerce a cependant été nuancée par certains selon lesquels le marché n'a pas que des inconvénients. Le marché, la vente de produits culturels dans le cas présent, ne permet-il pas

à nombre d'artistes de vivre de leurs créations? Au sein de ce marché, les gens ne disposent-ils pas de la capacité de «voter» pour les produits qu'ils privilégient par leurs achats? Ne faut-il pas nuancer ces histoires de «cartel» et la tendance à la concentration notée dans certains secteurs culturels comme l'audiovisuel, alors que le marché fonctionne bien dans d'autres secteurs comme celui du livre?

C'est en fonction du livre que plusieurs intervenants ont pu clarifier leurs pensées à propos du marché et de l'enjeu démocratique que soulève la culture. D'une part, on a avancé que le livre aussi était affecté par la commercialisation et la marchandisation, et qu'il suffit de visiter une librairie pour voir qu'on y «zappe» les livres sur les rayons comme on «zappe» les chaînes de télévision, tant et si bien qu'un livre, à moins d'être un énorme succès, ne peut espérer demeurer sur les tablettes plus de six mois. Précisant qu'il ne s'agit pas d'abolir le marché en matière d'art et de culture, on a rappelé qu'à côté des librairies on retrouve des bibliothèques publiques, dont le rôle est de rendre accessible à tous la culture, de rendre cette dernière plus démocratique. Ainsi, certains ont avancé l'idée de créer des bibliothèques publiques de «l'audiovisuel», qui permettraient de pouvoir consulter, à peu de frais, divers documents audiovisuels. Il s'agit donc d'offrir des alternatives au marché. C'est aussi, a-t-on souligné, parce que le marché est inapte à offrir certains biens et services culturels qu'on a favorisé le développement, en télévision, de chaînes comme TV5, le canal universitaire, les stations communautaires, etc.

L'exemple des bibliothèques publiques a suscité plusieurs réactions. Certains ont soutenu qu'il s'agit d'un demi-succès puisque, si les statistiques montrent que le nombre de prêts a augmenté au fil des ans, on semble constater que le nombre d'abonnés, lui, est plutôt stable. En somme, les mêmes personnes liraient davantage. Cependant, on a reconnu que certains de ces clients n'auraient probablement pas les moyens d'accéder à ce type de biens culturels s'ils devaient les payer. C'est ainsi qu'on en est venu à constater qu'en matière de culture, et à l'aide de l'exemple du livre, l'objectif de démocratisation n'avait que partiellement réussi, parce que l'offre et l'accès à la culture avaient été privilégiés, mais qu'on avait oublié de stimuler et d'inciter à la «consommation» culturelle. Un débat s'est alors engagé sur l'importance de l'éducation à cette fin.

Culture et éducation

En abordant la question de l'éducation, les participants ont pu ramener les discussions au niveau régional, car jusque-là on s'était surtout concentré à parler des rapports généraux entretenus entre la culture, l'économie et la politique à l'échelle internationale et nationale.

Plusieurs participants ont donc souligné l'importance de l'éducation pour stimuler la «consommation» culturelle. On a reconnu que la logique d'offre qu'on avait poursuivie jusqu'à aujourd'hui était insuffisante. Certains ont même dit qu'en région cette politique d'offre ne concernait même plus les contenus culturels, mais les contenants comme la construction et le maintien d'infrastructures (musées, centres culturels, etc.).

En donnant le goût aux arts et à la culture dès l'enfance, à l'école, on s'assurerait d'une demande culturelle chez le public de demain. Malheureu-

sement, on semble dissocier culture et éducation aujourd'hui. En région, par exemple, les institutions privées d'enseignement qui jouaient jadis un rôle de premier plan aussi bien dans l'éducation que dans la promotion culturelle ne jouent plus ce rôle. On a démocratisé l'éducation avec la création des cégeps, mais on a sorti la culture des institutions scolaires et détruit les anciens réseaux de bénévoles qui oeuvraient aussi bien dans le monde scolaire que dans le milieu culturel. Le recours progressif aux municipalités pour promouvoir la vie culturelle régionale n'a pas été un grand succès. Peut-on s'en étonner quand les élus municipaux doivent gérer les questions culturelles à côté des questions de voirie?

En général donc, on a reconnu que l'éducation devait être privilégiée pour stimuler la «consommation» culturelle, mais qu'il fallait resserrer les liens entre les milieux scolaires et culturels pour dynamiser la vie culturelle et, ce, particulièrement en région. Mais ce rapprochement, semble-t-il, ne peut être encouragé que par une politique culturelle qui lui donnerait son impulsion.

La politique culturelle

Selon la plupart des participants, une politique culturelle appropriée devrait à la fois préserver la nécessaire démocratisation de la culture, en sus du rôle que peut jouer le marché en la matière, et assurer un rapprochement entre le milieu des arts et de la culture, et le milieu scolaire. Quant à savoir si ces objectifs peuvent être réellement atteints, chacun a sa petite idée et les propos ne manquent pas de diverger.

Le scepticisme est grand chez ceux qui n'ont pas manqué de rappeler que le rapport Rioux, en 1968, avait déjà largement insisté sur l'importance qu'il fallait accorder à l'enseignement des arts dans les écoles. Et pourtant, ce rapport n'a jamais eu de répercussions concrètes dans ce sens. Quant à la démocratisation, on a dit craindre que, dans leurs efforts de rationalisation, les autorités politiques encouragent une plus grande centralisation de la production culturelle et artistique vidant ainsi les régions de leurs artistes.

À l'encontre de ces craintes, d'aucuns se sont montrés plus optimistes en avançant que la dernière politique culturelle insistait largement sur le rôle de l'éducation dans le développement culturel. On a également affirmé l'intention de créer des «carrefours d'artistes» en région justement pour éviter l'exode des artistes.

Et c'est à un artiste qu'est revenu le mot de la fin. Reconnaissant que l'artiste se doit de participer à l'éducation du public, il a rappelé que la survie matérielle de l'artiste dépend des possibilités qui lui sont offertes d'avoir un emploi connexe à son art, habituellement dans le secteur de l'enseignement. Artistiquement et intellectuellement, il a souligné que la survie de l'artiste dépend aussi de sa capacité d'entrer en contact avec d'autres artistes en région ou dans les grands centres. Implicitement, ce participant rappelait ainsi qu'une politique culturelle, quelle qu'elle soit, ne saurait oublier de définir la place que doit y occuper l'artiste.

Dave ATKINSON
Institut québécois de recherche sur la culture

ATELIER

PUBLICS DES ARTS ET SENSIBILISATION

Animateur: Jean-Charles FORTIN, chercheur

Institut québécois de recherche sur la culture

Secrétaire: Gilbert GAGNON, agent de recherche

Recherche et statistiques
Ministère de la Culture

L'ÉCOLE: LIEU PRIVILÉGIÉ DE DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE ET CULTUREL POUR LES JEUNES

Isabelle AUBIN, responsable des programmes d'arts

Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Tel qu'en fait état le Conseil supérieur de l'éducation dans plusieurs de ses avis et tel que le soulignaient le rapport Arpin et plusieurs mémoires déposés lors de la Commission parlementaire à l'automne 1991, l'éducation artistique et la culture à l'école connaissent des moments difficiles qui vont croissant depuis plusieurs années.

Actuellement, la culture occupe une faible place dans les programmes de formation générale. L'enseignement des disciplines artistiques à l'école est aux prises avec des problèmes importants: le temps et les ressources compétentes au primaire, l'accessibilité et la continuité au secondaire, les conditions difficiles relativement au nombre élevé d'élèves, au nombre élevé d'écoles visitées, aux locaux, à l'équipement, ainsi que le manque d'information et de diffusion des initiatives et des recherches réalisées en milieu scolaire. S'ajoute à cela le fossé qui sépare l'école de son environnement culturel, d'une part, ainsi que l'élève d'un contact direct et régulier avec l'oeuvre d'art et les manifestations artistiques et culturelles professionnelles.

Par ailleurs, force est de constater le grand nombre de personnes et d'organismes, à différents paliers du système d'éducation, qui consacrent énormément d'efforts et d'énergies à la cause des arts et de la culture. Cependant, il faut déplorer la dispersion des ressources et les routes encore parallèles qu'elles empruntent.

Bref, les constats actuels en matière artistique et culturelle à l'école ne semblent pas corroborer les investissements humains et financiers consentis.

Pourtant, tous s'entendent pour reconnaître que les facteurs culturels constituent l'une des conditions essentielles du développement socio-économique, technologique, scientifique et autres. De plus, on reconnaît le rôle primordial de l'éducation dans le développement culturel.

Éducation et culture sont deux réalités intimement liées qui devraient pouvoir constamment interagir. L'importance accordée à la place de l'art et de la culture dans la société a joué et joue encore un rôle déterminant dans l'évolution des peuples et des ethnies. Quant à l'éducation artistique, elle contribue notamment au développement intégral de la personne: corps, intelligence, affectivité, insertion sociale; elle assure l'équilibre des apprentissages fondamentaux. La connaissance de l'art, sa pratique et sa fréquentation stimulent la créativité de plus en plus nécessaire au système de production, enrichissent l'imaginaire, améliorent l'esthétique de l'environnement et la qualité de vie. De plus, elles renvoient à la société une image d'elle-même et contribuent ainsi à son évolution

et à sa transformation. Enfin, l'éducation artistique et culturelle donne accès à l'histoire du monde et assure l'ouverture aux différentes cultures.

L'écart entre le discours et la réalité observée nous conduit à poser la question «Que faut-il faire?» ou plutôt «Comment faudrait-il faire pour construire demain?» Prenant en considération les caractéristiques sociétales qui marquent cette fin de siècle, notamment la rapidité des changements, les mutations technologiques, la mondialisation des marchés, il semble approprié de s'inspirer des attitudes qu'elles suscitent et de chercher, pour une meilleure éducation artistique et culturelle, de nouvelles voies d'intervention et des façons de faire novatrices et prometteuses. Cette orientation s'appuie sur des principes qui guident nos actions depuis quelques années:

— le respect de la diversité;

— la reconnaissance des projets réalisés en milieu scolaire;

— la réceptivité aux initiatives locales et régionales;

— la valorisation de la concertation et du partenariat.

À l'heure où le système d'éducation est tourné vers la recherche et la mise en place de solutions capables de contrer le décrochage, il apparaît fondamental de valoriser chez nos jeunes les capacités d'authenticité, de créativité, d'expression et de communication. C'est en ce sens que le ministère de l'Éducation participe à la mise en oeuvre de la politique culturelle gouvernementale qui vise à redonner aux arts et à la culture une place plus importante dans l'éducation de nos jeunes.

À cet effet, certaines mesures sont déjà en place depuis trois ans; d'autres mesures, liées plus spécifiquement à cette politique culturelle, sont inscrites au plan d'action triennal 1992-1995 élaboré conjointement par le ministère de la Culture et le ministère de l'Éducation.

Principales réalisations du ministère de l'Éducation au cours des trois dernières années

Voici brièvement les actions réalisées en vue de promouvoir et de valoriser la présence des arts et de la culture à l'école.

— Le soutien à des projets de formation spécialisée en arts et en sports au plan de l'immobilisation et des équipements (1 300 000 $); ces projets-écoles permettent à des élèves talentueux ou qui ont des intérêts particuliers pour une discipline artistique ou sportive de consacrer plus de temps à leur formation spécialisée, à l'intérieur de l'horaire scolaire, tout en poursuivant leurs études en formation générale. Dans le domaine des arts au primaire et au secondaire, on compte environ cinquante projets répartis dans l'ensemble des régions du Québec.

— Le soutien à des projets-écoles basés sur une approche éducative particulière au plan de la recherche et de l'expérimentation (200 000 $); parmi ces projets, certains privilégient une approche éducative basée sur les arts. C'est le cas notamment du projet de l'école Jeanne-Leber, située dans un quartier socio-économiquement faible de la Commission des écoles catholiques de Montréal. «L'équipe-école a choisi de centrer le projet éducatif sur l'enseignement des arts afin d'enrichir le programme de chaque élève et de tenter de réduire un certain écart culturel qui restreint le rendement scolaire des élèves. Ce projet comporte deux volets: d'une part, tous les élèves reçoivent trois heures et demie d'enseignement des arts chaque semaine, donné par des spécialistes; d'autre part, tous les élèves participent à des projets interdisciplinaires élaborés par l'enseignante chargée de classe avec la collaboration du ou de la spécialiste de la discipline artistique concernée. L'éducation physique est aussi prise en compte. Depuis 1989, ce projet éducatif est en même temps un projet de recherche auquel est associée une équipe de l'Université du Québec. Cette année, le projet de recherche en est à l'étape de l'évaluation. L'école Jeanne-Leber sera comparée à une école témoin d'un milieu semblable. Cependant, on a déjà constaté

que les élèves sont maintenant capables de plus d'attention à la tâche, que leur vocabulaire évolue, qu'ils parlent naturellement de Mozart, Chagall et d'autres artistes, que leurs travaux comportent plus de détails et sont plus soignés. De nombreuses activités scolaires et parascolaires contribuent à élargir l'horizon culturel des enfants: visites aux musées, aux maisons de la culture, participation aux matinées de l'Orchestre symphonique, rencontres avec des auteurs, etc. La présence de l'art est manifeste dans l'école.» (Extrait de la revue *Vie pédagogique*, numéro 83, mars-avril 1993, MEQ)

— Le soutien à des projets de perfectionnement en arts au primaire par le biais d'un plan national «Les arts en tête» (250 000 $). Les projets sont préparés par les commissions scolaires intéressées. Le ministère de l'Éducation rend disponibles des documents de soutien pour chaque discipline et assure la coordination des personnes-ressources.

— Le soutien à des projets spéciaux, notamment le projet d'expérimentation «Synthétiseur, ordinateur et pédagogie en musique» réalisé conjointement par le CEMIS régional de l'Argile bleue et la Commission scolaire des Belles-Rivières.

— Des précisions apportées à l'Instruction annuelle quant aux modalités d'organisation scolaire à privilégier pour l'enseignement des arts au primaire et au secondaire, en réponse à un besoin de clarification exprimé par le réseau scolaire.

— L'évaluation des programmes de musique et d'arts plastiques au primaire et au secondaire.

— L'instauration d'une «Semaine québécoise des arts», en réponse à une demande conjointe des associations professionnelles et la production d'outils promotionnels (affiche, autocollants, chanson thème, etc.).

— La publication de la brochure *Pleins feux sur les arts au primaire* et du guide *Santé, sécurité dans l'enseignement des arts plastiques*.

— La mise en oeuvre du plan d'action pour l'amélioration de la qualité de la langue.

— Des travaux de concertation dans le domaine des bibliothèques, des droits d'auteur et des relations avec les partenaires du monde artistique et culturel.

Principales réalisations du ministère de l'Éducation à la suite de l'adoption de la politique culturelle

Depuis le début de l'automne 1991, le ministère de l'Éducation travaille en étroite collaboration avec le ministère de la Culture. Les travaux de concertation ont permis l'élaboration d'un plan d'action triennal dont les mesures retenues seront réalisées soit par le ministère de la Culture, soit par le ministère de l'Éducation ou encore par une maîtrise d'oeuvre conjointe.

Essentiellement, la politique culturelle entend reconnaître la valeur formatrice des enseignements artistiques et culturels à l'école. Les mesures qui seront mises en place permettront de redonner aux arts et à la culture une place plus importante dans l'éducation des jeunes; elles permettront aussi à un plus grand nombre d'enfants et d'adolescents d'entrer en contact avec les artistes ainsi qu'avec différentes facettes de la vie culturelle puis de valoriser et de promouvoir la langue française.

Les orientations du plan d'action MC-MEQ (1992-1995)

L'éducation artistique et la sensibilisation aux arts et à la culture, en priorité, en milieu scolaire, constituent l'une des dix orientations de la politique culturelle gouvernementale. Sur cette orientation, jugée prioritaire, reposent celles du plan d'action MC-MEQ:

— relancer l'enseignement des arts au primaire et au secondaire et intégrer la dimension culturelle dans la formation fondamentale;

— sensibiliser les jeunes au travail de l'artiste, à celui de l'écrivain, à la lecture et à la culture: art populaire, patrimoine, arts actuels, architecture, environnement, ethnies, histoire, etc.;

— promouvoir les arts et la culture.

Les résultats attendus de la mise en oeuvre

Les mesures contribueront, notamment, à:

— une démocratisation de l'accès des élèves à l'enseignement des arts;

— un encadrement approprié des élèves et un enseignement amélioré en arts;

— une sensibilisation accrue des jeunes à l'art, au travail de l'artiste et à la pratique d'activités artistiques et culturelles;

— une plus grande accessibilité au livre et une valorisation de l'activité de lecture;

— un plus grand respect du droit d'auteur.

Les actions réalisées en 1992-1993

A) *Les actions réalisées conjointement avec le ministère de la Culture*

— Le nouveau programme de sensibilisation des jeunes aux arts et à la culture «Les artistes à l'école».

— L'élargissement au primaire de la «Tournée des écrivaines et des écrivains».

— La réalisation de la phase I d'une recherche portant sur l'apport de l'éducation artistique dans la réussite scolaire des élèves au primaire et au secondaire.

— La collaboration du ministère de la Culture à la tenue de la deuxième Semaine québécoise des arts (7 au 14 février 1993).

— Sous l'initiative de l'ex-ministre de l'Éducation, monsieur Michel Pagé, en collaboration avec la ministre de la Culture, la création d'un comité national de concertation entre les partenaires du monde scolaire et ceux du monde professionnel du théâtre.

Les orientations retenues:

- tout mettre en oeuvre pour satisfaire à la politique culturelle en ce qui a trait à l'accès des jeunes à des manifestations artistiques et culturelles de qualité;
- permettre à l'ensemble des régions des conditions facilitant des relations plus étroites entre le monde professionnel des arts et le monde scolaire.

L'objectif général:

- identifier et mettre en oeuvre des stratégies pour satisfaire à la politique culturelle en ce qui a trait à l'accès des jeunes à des manifestations artistiques et culturelles de qualité.
- L'organisation d'un forum international «Arts – école – culture – économie» (Palais des congrès de Montréal, 16 août 1993). Une première au Québec! Le forum réunira des conférencières et conférenciers de très grande renommée, provenant de plusieurs pays. Il s'inscrit dans le cadre de la programmation du Congrès mondial de l'INSEA (Société internationale d'éducation artistique) qui se déroulera au Palais des congrès du 13 au 17 août. Sous l'égide du ministère de l'Éducation, en collaboration avec le ministère de la Culture et le comité organisateur du Congrès mondial de l'INSEA, ce forum est une occasion exceptionnelle de s'enrichir des propos qui nous seront livrés, d'alimenter notre réflexion et de stimuler notre créativité au regard des sujets qui nous passionnent tous: Arts–école–culture–économie.

B) *Les actions réalisées sous la responsabilité du ministère de l'Éducation en 1992-1993*

— La publication trois fois l'an du *Petit magazine des arts*, grâce à la collaboration du Mouvement Desjardins. Cette nouvelle initiative a pour buts:

- de promouvoir l'éducation artistique et culturelle à l'école;
- d'informer la clientèle concernée de la tenue d'événements majeurs en éducation artistique, de la parution de nouvelles publications et de tous autres points susceptibles de retenir leur intérêt;
- de susciter la créativité et la communication aux plans régional et interrégional.

— La publication d'un dépliant sur l'utilisation du stylet en arts plastiques et d'un tableau synoptique sur la santé et la sécurité dans l'enseignement des arts plastiques.

— L'élaboration de la brochure *Pleins feux sur les arts au secondaire*.

— L'élaboration d'un document de soutien à l'organisation et à l'aménagement de locaux pour l'enseignement des arts plastiques.

— Le soutien accru au plan de perfectionnement en arts au primaire *Les arts en tête.*

— La phase I des travaux relatifs à l'intégration de la dimension culturelle dans les programmes d'études et la formation fondamentale.

— La phase I des travaux relatifs à la réécriture du programme d'études en musique au premier cycle du secondaire.

— La phase I des travaux relatifs à l'évaluation du système d'équivalences dont peuvent bénéficier les élèves qui reçoivent une formation instrumentale par le biais de cours privés et dont les programmes sont offerts par des organismes d'encadrement.

Conclusion

Depuis quelques années, il est très satisfaisant de constater de la part du réseau scolaire un intérêt de plus en plus marqué pour l'amélioration de la présence et de la qualité de l'enseignement des arts et des activités culturelles à l'école.

Dans les années à venir, l'école se voit confiée une mission qui l'amènera à s'ouvrir de plus en plus à son environnement et à sa communauté. Nous croyons que la précarité actuelle des arts et de la culture sera progressivement remplacée par l'intensification de l'enseignement des arts à divers niveaux d'études. Ce qui aura pour effet de mettre en valeur l'importance de l'éducation aux arts dans le cursus scolaire et son apport à l'acquisition de compétences intellectuelles. Dans cette perspective, nous pouvons déjà anticiper le rapprochement entre l'école et les milieux culturels, l'introduction de l'éducation aux médias par le biais des disciplines telles que la langue maternelle, les arts plastiques et la communication et, enfin, une préoccupation plus affirmée de la part du réseau scolaire à l'égard du développement de compétences culturelles chez l'élève.

À la différence d'autres types de développement, le développement culturel doit être mesuré avant tout par l'amélioration qu'il apporte à la richesse de l'être humain et à sa qualité de vie. Il signifie donc l'enrichissement de la culture et son extension à tous et à chacun. Cette particularité du développement culturel doit teinter les processus décisionnels à tous les paliers du système éducatif.

À cette fin, il apparaît fort intéressant de regarder l'avenir ensemble et de poser des gestes concrets qui donneraient un «sens» à des objectifs réalistes que nous pourrions poursuivre:

— favoriser la concertation locale et régionale et les relations interministérielles;

— modifier les formes d'interrelations que nous établissons avec divers intervenants en privilégiant une attitude pro-active;

— favoriser l'interaction entre les associations professionnelles en vue de dégager des intérêts communs autour desquels peuvent s'unir les énergies à investir;

— être créatifs et imaginatifs dans les moyens à privilégier pour faire en sorte que s'accentuent la présence de l'artiste à l'école et celle des élèves chez l'artiste, afin que ces expériences touchent, de plus en plus près, de plus en plus d'enseignantes, d'enseignants et d'enfants;

— poursuivre les efforts consentis à l'amélioration de la qualité de l'enseignement des arts à l'école en recherchant l'inédit dans les moyens à utiliser, en valorisant l'originalité et le partenariat dans les processus, les démarches et la mise en oeuvre de projets, puis en encourageant et en diffusant les initiatives locales et régionales.

Nous sommes donc toutes et tous conviés à construire le devenir des arts et de la culture à l'école en s'appuyant sur les composantes du futur: l'ouverture à de nouvelles interrelations, la convergence des actions, la concertation, le partenariat, la créativité et la mise en valeur de nos ressources. Nous sommes invités à nous inscrire dans une approche qualitative dans le but de favoriser par des gestes concrets la réalisation de projets durables créés et imaginés par les acteurs eux-mêmes, soit le personnel scolaire, les parents et les ressources artistiques et culturelles du milieu.

PARTENARIAT: ARTS, ÉCOLE ET CULTURE OU COMMENT ALLER PLUS LOIN AVEC D'AUTRES

Michell QUINTIN

Commission scolaire catholique de Sherbrooke

Du paradoxe au paradigme

Il est difficile d'ignorer l'influence et les impératifs de la société d'aujourd'hui. À bien des égards, le système scolaire possède des caractéristiques semblables à celles de la société où il s'insère. Différentes options s'offrent quotidiennement aux planificateurs, aux administrateurs et aux enseignants lorsqu'il s'agit de définir les buts à poursuivre ou à engager. L'école éprouve de plus en plus de difficultés à conserver une vue d'ensemble de ses finalités, de ses composantes, de son organisation et des rapports qu'elle devrait entretenir avec les autres institutions sociales. *Notre société se pluralise!* Nos choix devront nécessairement se nuancer et s'orienter dans des systèmes de plus en plus ouverts et garants des facultés imaginatives et créatrices des individus.

Pourtant plusieurs milieux officiels continuent de préférer une conception «traditionnelle» de l'éducation, axée sur la transmission de connaissances prédéfinies et conformes aux nécessités d'une société industrielle manifestement périmée.

En réponse aux convictions des uns et aux interrogations des autres, il semble utile de proposer quelques éléments de réflexion, afin de mieux cerner comment tout ce qui touche aujourd'hui le domaine de l'éducation ne peut plus être comblé uniquement par l'école. *Une ouverture indispensable*, une *coopération nécessaire* deviennent des ingrédients de base pour marquer notre volonté d'ouvrir l'enseignement à la dimension d'une *culture vivante*. Je proposerai donc à la structure habituelle de notre organisation scolaire, une équation nouvelle: *ARTS, ÉCOLE ET CULTURE*. Cette équation comporte une actualité certaine et représente une exigence fondamentale au plan des valeurs. Je dis bien une exigence fondamentale, car si nous arrivions à résoudre les variables et les inconnues qu'elle contient, notre réussite démontrerait la possibilité d'une démocratie éducative véritable. Pour aller à la rencontre de cette exigence, une question doit être posée: «*Comment quitter le centre de ce qui a constitué jusqu'ici nos paradigmes face à l'école?*»... Depuis le début de l'ère industrielle, nous avons été de grands utilisateurs de modèles durs et sûrs servant à sécuriser nos pratiques et à croire à l'exclusivité des connaissances leur étant rattachées. Or ces connaissances sont de moins en moins adaptables aux réalités du jour. Elles peuvent au mieux répondre évasivement à des contextes sans cesse mouvants. Les règles ayant permis le succès dans le passé ne garantissent aucunement le succès dans l'avenir. Plusieurs manifestations de l'éclatement de ces modèles témoignent d'ailleurs de cette assertion. Nous pouvons donc prétendre que l'école devra adopter des systèmes de plus en plus souples pour s'insérer dans une

plus large pédagogie et la situer parmi des ressources diverses.

Nous savons que l'art renforce cette nécessité de respecter les processus du corps et de l'esprit. Nous savons aussi qu'une formation culturelle engage une prise en compte des réalités, en inscrivant les individus autant comme gardiens de la tradition que comme promoteurs de la modernité. Voilà pourquoi l'école, en accueillant les apports et les diversités venus de l'extérieur, pourrait hériter d'une dynamique mieux adaptée aux aptitudes et attitudes requises chez les jeunes d'aujourd'hui, nos citoyens et citoyennes de demain. Le rythme et les changements opérés depuis les dernières années nous obligent à transcender nos références. La complexité des réseaux de communication résulte parfois de la mise en présence d'éléments incompatibles ou en contradiction apparente. Cela signifie que l'on doive chercher à substituer aux situations existantes des solutions nouvelles, même si le souci d'initier les jeunes à des dimensions artistiques et culturelles n'est pas une préoccupation nouvelle. Afin de mieux apprécier comment, depuis plus de trente ans, la frontière des volontés s'est déplacée, élargie et complexifiée, faisons une courte rétrospective et une analyse de cette situation:

Rétrospective

Au cours des années 1960 à 1970, des écrits: rapport Parent, rapport Rioux. Les années 1980, des programmes, des scénarios d'implantation: art dramatique, arts plastiques, danse, musique, on y croit! Des projets de recherche-action, supports sérieux, injection de gros sous. Puis, c'est le grand écart... vers la technologie et le sérieux problème du «bumping» chez les enseignants. Les programmes d'arts sont là, mais qui les appliquera et avec quels moyens? Plusieurs associations se sont manifestées, d'aucunes protestent, crient... malgré tout, une sorte de surdité chronique s'installe. Conclusions: Démocratisation non assurée, qualité difficile à maintenir, éparpillement des ressources, manque de continuité et absence de gestion des compétences.

Analyse

Devant cet univers flou, nous comprenons facilement pourquoi les enseignements artistiques et culturels logent encore en bout de ligne au curriculum de l'élève. La difficulté croissante de motiver ou de soutenir la raison d'être de ces enseignements corrobore l'affirmation de madame Suzanne Lemerise, à l'effet que «*la place d'une matière est intimement liée au poids fonctionnel des acteurs qui oeuvrent à l'extérieur du système scolaire* ou encore répond glorieusement aux discours sociaux de l'heure, tel le virage technologique[1]». De plus, lorsqu'une entreprise sociale commande des changements précis, il devient relativement simple de les imaginer. Par contre, réclamer une plus grande autonomie individuelle et collective à l'intérieur d'un système d'éducation engage des choix d'une rare complexité, d'autant plus qu'une éducation intégrale s'articule toujours plus ou moins autour d'une idéologie. Or, nous le savons, les idéologies ne peuvent être échangées de façon partielle, même si certaines croyances sociales sont complètement erronées. Plusieurs déplorent la disparition des repères précis et des balises rassurantes: mais n'oublions pas que tout système qui se coupe de la vie devient grandement en danger...

Nous sommes donc placés à l'intérieur d'un «stade clôture», fabriqué d'un mode de vie appelé à disparaître et d'un autre appelé à le remplacer. Nous avons là une occasion de prendre en compte cette gestation profonde et d'y participer en nous y intégrant à notre manière. C'est donc dans cet esprit qu'un rapprochement entre l'art, l'école et la culture pourrait avantageusement concourir à l'instauration d'un nouveau paradigme en milieu scolaire.

Les ressources n'ayant de valeur que si elles sont rassemblées et exploitées, je présenterai donc un itinéraire ayant permis d'aller à la rencontre de l'équation «ARTS, ÉCOLE ET CULTURE». Dans un premier temps, nous identifierons les partenaires artistiques, scolaires et culturels; dans un deuxième, nous exposerons les objectifs ayant guidé notre démarche de partenariat; et, enfin,

1. Extrait tiré des actes du Congrès national *Vivre l'ART*. Enseignement des arts: Liens avec la nouvelle technologie de l'époque postmoderne, Montréal, 1985, p. 22.

nous verrons quelles ont été les stratégies favorables à des collaborations durables et nous ferons une lecture des conséquences d'une conspiration éducative dans le développement de compétences culturelles chez les jeunes.

Nous terminerons en apportant quelques considérations qui pourraient contribuer à faire de nos différences, un moteur dans cette entreprise qui est celle de croiser l'ART, l'ÉCOLE et la CULTURE.

Les partenaires éducatifs de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke

INFRASTRUCTURE SCOLAIRE IMPOSANTE

1 105	Enseignantes, enseignants spécialistes et généralistes (primaire et secondaire)
36	Directions d'écoles primaires
10	Directions d'écoles secondaires
12 280	Élèves au primaire
7 085	Élèves au secondaire
46	Conseils d'orientation
46	Comités d'écoles
21	Commissaires

INFRASTRUCTURE ARTISTIQUE DYNAMIQUE

Une association de regroupement des auteurs; deux associations de regroupement d'artistes (sculpteurs, peintes, graveurs, photographes, etc.); un regroupement des métiers d'art; plusieurs galeries d'art et un centre d'exposition; six troupes de théâtre reconnues; une école de formation en animation théâtrale; un orchestre symphonique; un orchestre des jeunes; une structure «jeunesses musicales»; cinq choeurs de chant; deux compagnies de danse; deux ensembles folkloriques; plusieurs écoles et studios de danse...

INFRASTRUCTURE CULTURELLE VARIÉE

Une bibliothèque municipale; un Conseil de la culture; un centre culturel ayant deux salles de spectacles et une galerie d'art; de nombreuses structures d'animation, d'ateliers socioculturels; deux musées; une société d'histoire; une société généalogique...

INFRASTRUCTURE MÉDIATIQUE DISPONIBLE

Journaux:
- *Un quotidien (tirage 40 000 copies)*
- *Journal «La Nouvelle de Sherbrooke», distribution gratuite 1 fois/semaine (45 200 copies)*

Télévision:
- CFKS TV – super 30
- CKSH TV – canal 9
- CHLT TV – télé 7

Radio:
- CFLS Radio communautaire de l'Estrie
- CHLT Radio 63
- CIMO MF 106
- Cité MF

Objectifs

Pour manifester clairement sa volonté d'agir et d'orienter ses actions dans le sens d'un partenariat éducatif avoué, la Commission scolaire catholique de Sherbrooke s'est fixé les objectifs suivants:

FIERTÉ	Développer le sentiment d'une «fierté culturelle» par la reconnaissance des compétences et de la culture vécue au sein de la population enseignante.
IMPLICATION	Favoriser l'apprentissage d'habitudes de participation et de prise en charge des activités artistiques et culturelles auprès des responsables scolaires. Associer les conseils d'orientation des écoles pour la promotion des activités artistiques et culturelles auprès des parents. Associer les compétences des milieux artistiques et culturels à celles de l'école dans un partenariat où l'égalité et la non-uniformité sont respectées.
ACCESSIBILITÉ	Faciliter l'élaboration de modèles de développement artistique et culturel basés sur l'accessibilité. **a)** Accessibilité pour la clientèle scolaire à un éventail large de biens et de services. **b)** Accessibilité à des individus ou à des groupes pour entreprendre des démarches artistiques ou culturelles en milieu scolaire.
DÉVELOPPEMENT	Concevoir avec les milieux scolaire, artistique et culturel des actions empreintes d'une perspective de développement.
PROMOTION	Diffusion les réalisations ayant donné lieu à des collaborations entre les milieux scolaire, artistique et culture.

Stratégies favorables, collaborations durables

1. Création d'un comité aviseur en arts ayant pour mandat:

a) IDENTIFIER annuellement les axes et les stratégies d'intervention pour amener à une meilleure prise en compte des activités artistiques et culturelles à l'école.

b) PLANIFIER et ORGANISER la Semaine des arts.

c) CONSEILLER le milieu scolaire dans leurs investissements pour développer des collaborations avec les milieux artistiques et culturels.

d) ADMINISTRER les crédits réservés au développement et à la promotion de la formation artistique et culturelle à la Commission scolaire catholique de Sherbrooke.

2. Enquête auprès des directeurs et du personnel enseignant pour connaître leurs perceptions quant aux possibilités d'application du programme d'arts du ministère de l'Éducation du Québec (Rapport d'enquête disponible).

3. Organisation d'un colloque à l'Université de Sherbrooke. Thème «L'École et l'Art» / 1984 / 200 participants, enseignants et enseignantes.

4. Mise en place d'un certificat de didactique des moyens d'expression à l'Université de Sherbrooke (ce certificat a été conçu pour s'adapter aux nécessités de perfectionnement des maîtres en regard de l'application du programme d'arts du MEQ).

5. Recherche conjointe: École et musée / musée du séminaire et commission scolaire, cf. «Crac le Musée».

6. Contributions et affiliations aux organismes:

— C.A. du Conseil de la Culture;

— Comité culturel de la ville de Sherbrooke;

— Comité de programmation du Musée des beaux-arts;

— Comité éducatif de la galerie Horace;

— Comité d'organisation des Matinées symphoniques;

— Comité de programmation du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke (cf. Passeport Jeunesse);

— Comité «Services communautaires et récréatifs de la ville de Sherbrooke»;

— C.A. de l'Orchestre symphonique.

7. Constitution d'une banque de personnes-ressources en art destinée aux écoles (voir «École et culture»).

8. Instauration d'une Semaine des arts (1987) / Participation libre des écoles primaires et secondaires.

9. Établissement d'un réseau d'enseignantes et d'enseignants responsables des activités artistiques et culturelles à l'intérieur de chacune des écoles (comités Arts – Écoles).

10. Proposition d'une thématique annuelle comme instrument de convergence pour la planification des activités artistiques et culturelles.

11. Aménagement d'un canevas d'activités artistiques et culturelles suggérées aux écoles primaires et secondaires.

12. Organisation d'activités culturelles collectives:

— Concerts symphoniques;

— Pièces de théâtre;

— Cinéma de répertoire;

— Atelier d'animation en danse créative.

13. Création de profils éducatifs pour les organismes culturels, compatibles avec les enseignements artistiques prescrits par le MEQ.

14. Collaboration de 32 organismes à caractère culturel pour l'aménagement et la réalisation de forfaits originaux à l'école et à l'extérieur de l'école.

15. Présence d'artistes de renom dans les écoles (Jean Besré, Jacques Thisdale, Pierre Gobeil, Gilles Larivière, grand-père Caillou, etc.).

16. Association de groupes de parents pour la conception, l'accompagnement et la réalisation d'initiatives à caractères artistique et culturel auprès de groupes d'élèves.

17. Mise en place de projets spéciaux:

— École Mitchell: Projet «Art et Culture»

— École Montcalm: Galerie d'art

— École Notre-Dame-de-Tout-Pouvoir: Collection d'une banque d'oeuvres d'art

— École Saint-François: Création d'un journal artistique

18. Couverture médiatique (presse écrite et électronique).

19. Création d'un forfait culturel multidisciplinaire pour les jeunes en collaboration avec le Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. Seize (16) activités par semestre, pour un montant de 6,00 $ par personne. Cette année, 6 000 élèves ont acheté ce passeport.

20. Établissement d'un réseau de partenaires financiers.

— Subvention de Shell Canada pour la création de matinées symphoniques
13 500 $

— Subvention de la Corporation métropolitaine de transport de Sherbrooke (CMTS)
8 500 $

— Subvention du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke
5 000 $

— Subvention de la Maison du cinéma
1 750 $

— Subvention de la Caisse d'économie des Cantons
1 000 $

— Subvention annuelle de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke
9 000 $

21. Nomination d'une personnalité régionale, représentante des milieux politiques ou des affaires, en tant que président ou présidente d'honneur des activités artistiques et culturelles à l'école. (Lancement de la Semaine des arts...)

22. Représentation officielle de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke dans les comités culturels comportant des enjeux politiques (exemples: comité culturel de la ville de Sherbrooke; formation d'un sous-groupe «Volet culturel» au sein des commissaires; Société de développement régional de Sherbrooke).

23. Collection d'une banque d'oeuvres d'art (peinture, écriture, musique, etc.) constituée de réalisations provenant de tous les personnels de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke. Accrochage dans des lieux stratégiques (Centre administratif, caisses populaires, etc.).

24. Présence de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke aux manifestations annuelles de certains groupes-écoles pour la promotion et la diffusion des enseignements artistiques.

25. Diffusion bisannuelle d'un carnet des entreprises pédagogiques et artistiques expérimentées par les enseignants du primaire et du secondaire / «Échos des profs», CSCS.

26. Fête de la «Reconnaissance». Événement annuel visant à souligner l'apport et la contribution de tous les partenaires impliqués dans la promotion et la diffusion des activités artistiques et culturelles à l'école.

Conséquences d'une conspiration éducative et développement de compétences culturelles

Retombées humaines

- Synergie éducative engendrée par le croisement de compétences entre les milieux scolaire, artistique et culturel.
- Enrichissement au curriculum de l'élève par l'apport des personnes ou de groupes extérieurs à l'école (exemple: ABC du jeune amateur d'art: approche innovatrice développée par le Musée des beaux-arts, en collaboration avec la CSCS).
- Prise en compte de la valeur éducative des enseignements artistique et culturel.
- Générateur d'énergie créatrice auprès des élèves et des enseignants.
- Dynamisme des enseignants et des élèves, facilité par les investissements humains, techniques et financiers.
- Présence des artistes et stimulation à la création pour les jeunes.
- Apprentissages par échanges d'expériences avec des pairs (exemple: des élèves de l'Harmonie de l'école secondaire Montcalm ren-

— École Notre-Dame-de-Tout-Pouvoir: Collection d'une banque d'oeuvres d'art

— École Saint-François: Création d'un journal artistique

18. Couverture médiatique (presse écrite et électronique).

19. Création d'un forfait culturel multidisciplinaire pour les jeunes en collaboration avec le Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. Seize (16) activités par semestre, pour un montant de 6,00 $ par personne. Cette année, 6 000 élèves ont acheté ce passeport.

20. Établissement d'un réseau de partenaires financiers.

— Subvention de Shell Canada pour la création de matinées symphoniques
13 500 $

— Subvention de la Corporation métropolitaine de transport de Sherbrooke (CMTS)
8 500 $

— Subvention du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke
5 000 $

— Subvention de la Maison du cinéma
1 750 $

— Subvention de la Caisse d'économie des Cantons
1 000 $

— Subvention annuelle de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke
9 000 $

21. Nomination d'une personnalité régionale, représentante des milieux politiques ou des affaires, en tant que président ou présidente d'honneur des activités artistiques et culturelles à l'école. (Lancement de la Semaine des arts...)

22. Représentation officielle de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke dans les comités culturels comportant des enjeux politiques (exemples: comité culturel de la ville de Sherbrooke; formation d'un sous-groupe «Volet culturel» au sein des commissaires; Société de développement régional de Sherbrooke).

23. Collection d'une banque d'oeuvres d'art (peinture, écriture, musique, etc.) constituée de réalisations provenant de tous les personnels de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke. Accrochage dans des lieux stratégiques (Centre administratif, caisses populaires, etc.).

24. Présence de la Commission scolaire catholique de Sherbrooke aux manifestations annuelles de certains groupes-écoles pour la promotion et la diffusion des enseignements artistiques.

25. Diffusion bisannuelle d'un carnet des entreprises pédagogiques et artistiques expérimentées par les enseignants du primaire et du secondaire / «Échos des profs», CSCS.

26. Fête de la «Reconnaissance». Événement annuel visant à souligner l'apport et la contribution de tous les partenaires impliqués dans la promotion et la diffusion des activités artistiques et culturelles à l'école.

Conséquences d'une conspiration éducative et développement de compétences culturelles

Retombées humaines

- Synergie éducative engendrée par le croisement de compétences entre les milieux scolaire, artistique et culturel.
- Enrichissement au curriculum de l'élève par l'apport des personnes ou de groupes extérieurs à l'école (exemple: ABC du jeune amateur d'art: approche innovatrice développée par le Musée des beaux-arts, en collaboration avec la CSCS).
- Prise en compte de la valeur éducative des enseignements artistique et culturel.
- Générateur d'énergie créatrice auprès des élèves et des enseignants.
- Dynamisme des enseignants et des élèves, facilité par les investissements humains, techniques et financiers.
- Présence des artistes et stimulation à la création pour les jeunes.
- Apprentissages par échanges d'expériences avec des pairs (exemple: des élèves de l'Harmonie de l'école secondaire Montcalm ren-

contrent des élèves du primaire afin de leur faire connaître les instruments à vent).

- Émulation des élèves en faveur des activités artistiques et culturelles.
- Découverte et appréciation des potentialités imaginatives et créatives des élèves par les parents et les enseignants.
- Reconnaissance d'un écosystème de formateurs comme condition favorable à l'amélioration de la qualité de l'enseignement en général.

Retombées sociales

- Revalorisation de l'institution publique.
- Identification de la Commission scolaire au plan de son affirmation en matière d'éducation artistique et culturelle.
- Renforcement des investissements humains pour l'amélioration de la qualité de l'enseignement.
- Changement des perceptions populaires en regard de la fonction sociale de l'enseignant.
- Adhésion des parents à l'entreprise, favorisant l'acquisition d'habitudes culturelles auprès des jeunes d'âge scolaire.
- Reconnaissance des actions éducatives en matière d'art et de culture par les milieux politique, culturel, d'affaires, de formation et de développement touristique de Sherbrooke.
- Obtention d'un prix «Rideau» 1991 (réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques), ce prix faisant l'objet d'une reconnaissance provinciale auprès de 80 corporations.
- Obtention du prix Excellence 1992 / ville de Sherbrooke / catégorie Innovation.
- Échange de services avec les lieux éducatifs extérieurs à l'école.

Faire de nos différences un moteur

Intégrer une formation artistique et culturelle, à l'intérieur d'un système d'éducation générale, n'est pas synonyme de facilité!... La persuasion doit être organisée en fonction des oppositions pour qu'elle constitue la façon la plus sûre de la faire apparaître. Au «prêt-à-porter» culturel, nous devons associer un «prêt-à-intégrer» et mettre l'accent sur un outillage de prospection, d'expérimentation, comme base d'une contribution sociale, concrète et significative en milieu scolaire. Nos cultures et nos coutumes respectives subiront la nécessaire épreuve du processus transformatif. L'ajustement de nos connaissances et la vérification de nos objectifs sont des buts qui devront être poursuivis dans un esprit d'ouverture. L'ouverture réfère ici à la démarche par laquelle l'école, ne trouvant plus en elle-même tous les moyens nécessaires à l'élargissement inéluctable de ses missions, devra emprunter à des secteurs voisins les ressources et les concours qui lui permettront de faire face à ses nouveaux objectifs.

Partout où les gens partagent leurs expériences, tôt ou tard ils viennent à s'assembler, pour découvrir ce qui avait toujours été présent mais qu'ils n'avaient pas encore reconnu. Notre instrument d'apprentissage commun réside dans notre volonté de faire des rapprochements et de créer des liaisons. Nous devons apprendre ensemble à maîtriser ce levier de développement, qui est celui du partenariat, sachant qu'il pourrait nous aider à faire la difficile transition entre une éducation de masse et une éducation à valeur choisie. Notre qualité de vie et celle de nos enfants en dépendent.

L'établissement d'un partenariat éducatif apparaît donc comme l'un des moyens pouvant offrir l'élan nécessaire à cette transformation qualitative en milieu scolaire. Cette relation permettra aux divers partenaires de développer les mécanismes d'interactions qu'ils jugeront souhaitables, efficaces et accessibles, pour que s'accroissent entre eux des rapports fonctionnels, complémentaires et stratégiques.

Ce n'est qu'à ces conditions que nous pourrons envisager une mutuelle de l'éducation, où les structures serviraient davantage l'individu que l'institution.

Notre société se pluralise et s'internationalise. Notre désir de rapprochement, de mutualité et d'interdépendance ne peut plus se nourrir des objections reliées à des préjugés tenaces ou à des méfiances issues de tentatives avortées ou à des expériences chaotiques. Bien au contraire, ce dé-

sir devra, si nous voulons transcender nos barrières respectives, y trouver matière à fécondation. Nous pourrons alors, ensemble, apprécier l'effet potentiel d'une école qui aura su, grâce à sa volonté éducative, faire de ses individus de véritables institutions.

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI: L'ÉDUCATIF

Monique MICHAUD, agente d'éducation et d'animation

Musée régional de Rimouski

Quel est le rôle éducatif du musée? Le musée et l'école peuvent-ils devenir des lieux d'apprentissage complémentaires? Est-il possible de concevoir des programmes éducatifs qui permettent aux enfants de s'initier à la muséologie et à l'art contemporain?

À partir des programmes conduits auprès de plus de 10 000 jeunes de 7 à 13 ans, cette communication vient montrer comment le Musée régional de Rimouski, préoccupé par la sensibilisation des jeunes à l'art contemporain, a conçu, réalisé et évalué ses activités à caractère éducatif.

Dans un premier temps nous décrirons la mission et l'histoire du Musée régional de Rimouski et nous retracerons les événements qui ont amené la participation active des milieux scolaires au programme éducatif *L'ENFANT AU MUSÉE*. Nous verrons également comment les ateliers d'été et les visites du dimanche renforcent les liens de l'enfant avec le musée.

Dans un second temps, nous ferons le portrait d'une animation dans laquelle l'enfant découvre le musée et l'art contemporain.

Historique et évaluation

Pour amorcer cette présentation, nous commencerons par une information d'ordre général:

Qu'est ce que le Musée régional de Rimouski? (historique et mission)

Âgé de plus de 160 ans, l'édifice abritant le musée régional de Rimouski est un témoin crucial de l'histoire de la ville de Rimouski. Construit en 1824, le bâtiment a subi de nombreuses transformations en raison de son histoire et de ses multiples utilisations. De 1863 à 1876, la première église de pierre est transformée et loge le Collège industriel puis le Séminaire diocésain. De 1876 à 1970, l'édifice abrite plusieurs communautés religieuses qui y offrent l'enseignement primaire. Le «couvent gris» a été heureusement épargné lors du terrible incendie de 1950 à Rimouski.

La restauration de l'édifice a commencé en 1970. Lors de l'ouverture officielle du musée, le 24 juin 1972, le «couvent gris» avait retrouvé les traits du collège-séminaire tel qu'on pouvait le voir en 1867. Après avoir abrité et diffusé, pendant une quinzaine d'années, la collection d'art de l'Archevêché, le musée concentre maintenant ses activités dans la diffusion d'expositions en art contemporain, en science et en histoire. Il produit 85 % des expositions qu'il présente, dont la majorité fait suite à une recherche et une conservation. Un bon nombre de ces recherches font l'objet de publications distribuées largement dans notre région, au Québec et au Canada. Le musée fait aussi circuler quelques-unes de ses expositions.

Les activités d'animation destinées à la population locale et régionale autour des thèmes arts contemporains, sciences et histoire sont en nombre croissant chaque année. Il s'agit d'événements ponctuels (conférences, ateliers, spectacles, visites guidées, projections, etc.). Il y a aussi des activités visant l'animation culturelle de la région, exécutées en collaboration avec les autres organismes culturels majeurs. Quant à nos activités pédagogiques, certaines d'entre elles sont conçues et exécutées en collaboration avec la commission scolaire locale.

Le Musée régional de Rimouski réalisera bientôt une consolidation de son enveloppe architecturale et de son équipement muséologique. Il rouvrira ses portes en décembre 1993. Un espace sera réservé à la réalisation des activités éducatives.

Quelle est la place de l'enfant au musée?

Cette question nous amène à identifier l'importance que tient le public des enfants pour le musée et rejoint le sujet de cet atelier.

Le Musée régional de Rimouski a amorcé, depuis 6 ans, une réflexion sur l'importance de développer chez l'enfant une habitude de fréquentation, à l'âge où s'établissent les goûts et les intérêts dans tous les domaines de l'activité humaine. En donnant à l'enfant l'accès au musée, nous voulons lui donner un autre moyen de connaissance et lui permettre d'acquérir une compréhension autre de la réalité. En offrant aux enseignants la possibilité d'avoir accès à des oeuvres originales comme outils pédagogiques, nous voulons non seulement faire connaître l'art contemporain mais aussi permettre à l'enfant de développer l'articulation de son opinion et d'en comprendre l'origine. Il y a 6 ans, nous avons mis sur pied, en collaboration avec la Commission scolaire La Neigette un programme éducatif qui sert à alimenter notre recherche en matière d'intervention auprès des enfants de 7 à 13 ans, initiés ou non au langage des arts visuels et de la muséologie.

L'évolution du programme éducatif L'ENFANT AU MUSÉE au fil des ans

Mentionnons que l'expérience a pris forme à l'automne 1987, à la suite de l'appel que le musée a lancé aux enseignants de premier cycle du niveau primaire. Le Mois des arts plastiques, qui s'est déroulé en avril 1988, a connu un vif succès et confirmait la pertinence d'un programme d'initiation au musée et à l'art contemporain.

Les trois étapes du projet (avant, pendant et après la visite au musée) s'appuyaient sur la démarche pédagogique de l'enseignement des arts plastiques proposée par le ministère de l'Éducation du Québec (percevoir, faire, voir). En 1989, désirant poursuivre cette collaboration avec la Commission scolaire La Neigette nous avons offert, de février à juin, un programme régulier de visites commentées au musée.

Jusqu'où voulions-nous aller? Nous voulions que toutes les classes de 2^{e} année et de 5^{e} année soient sensibilisées à l'art contemporain. En concevant le programme éducatif *L'ENFANT AU MUSÉE*, nous voulions également que les enfants soient sensibilisés à l'histoire, à la vocation, à l'architecture et au fonctionnement du musée. Nous avons tenu compte du milieu dans lequel le programme s'exercerait, c'est-à-dire de l'organisation matérielle du musée (jours et heures d'ouverture, capacité d'accueil et de vestiaire, etc.) et de l'organisation des écoles (nombre d'élèves par classe, choix des classes jumelées...). Un tel projet demandait évidemment la participation de la commission scolaire pour le transport des élèves. Une entente permettait au musée de bénéficier d'un montant forfaitaire pour l'animation. De plus, nous pouvions compter sur la collaboration des directeurs d'écoles et sur l'implication des enseignants. De son côté, le musée offrait le matériel pédagogique et les services d'animation dans la mesure où le nombre de visites ne dépassait pas la disponibilité de son personnel (permanent, contractuel ou embauché grâce à des programmes temporaires de développement d'emploi).

Le programme éducatif se divisait en trois parties: les activités préparatoires, la visite au musée et les activités de prolongement. Voici quels étaient les services offerts aux classes participantes:

— un guide pédagogique destiné aux enseignants comprenant des activités, des diapositives et d'autre matériel d'appui, dont un court exercice d'arts plastiques;

— une visite guidée d'environ 60 minutes au musée;

— un atelier d'arts plastiques d'environ 60 minutes animé en classe par une personne-ressource du musée.

En 1991 et 1992, nous avons conservé les trois temps (avant, pendant et après l'activité), tout en apportant des modifications au guide pédagogique. En effet, nous avons remplacé la leçon d'arts plastiques préparatoire par une activité d'information que l'enseignant communique à ses élèves avant de se présenter au musée. Par exemple: historique du musée, informations sur les artistes, textes d'introduction aux expositions, pistes de discussion. Les diapositives ont été remplacées par des reproductions couleurs plastifiées, plus facilement utilisables en classe.

Quelques mots sur la programmation du musée pendant le programme éducatif *L'ENFANT AU MUSÉE*. En 1988, le musée présentait, sur deux étages, une exposition thématique regroupant les oeuvres d'une dizaine d'artistes contemporains. En 1989, la programmation du musée offrait, sur deux mois, trois expositions en art contemporain et une exposition en histoire. En 1990 et en 1991, le nombre d'expositions allait augmenter jusqu'à six. Nous voulions offrir la diversité aux écoles, mais cela a demandé une surcharge de travail aux personnes-ressources du musée, en plus de multiplier la documentation. Rappelons que les éducateurs participaient aussi, dans la mesure du possible, au montage des expositions. Nous avons été plus modestes en 1992, ramenant le nombre d'expositions à quatre: trois en art contemporain et une à caractère scientifique.

Chaque année, depuis 1988, nous avons évalué les résultats du projet. Dans l'ensemble, la participation des enseignants a été positive. La qualité de l'animation et l'ensemble du projet semblaient les satisfaire. L'implication du personnel enseignant dans les activités s'est précisée, surtout en ce qui a trait à la préparation des élèves et à l'accompagnement au musée. L'organisation matérielle (respect des horaires, circulation du matériel pédagogique, transport) s'est améliorée. L'atelier d'arts visuels animé en classe par l'éducateur du musée est très apprécié par les enseignants qui y voient l'occasion d'apprivoiser ou d'approfondir leurs connaissances des matériaux ou des techniques en arts plastiques.

En 1991 et en 1992, dans le cadre de la Quinzaine culturelle de la Commission scolaire La Neigette, le musée accueillait près d'un millier de travaux d'élèves réalisés pendant le programme éducatif *L'ENFANT AU MUSÉE*.

L'appréciation des expositions est partagée. De nombreux enseignants apprécient s'initier, avec leurs élèves, à l'art contemporain, tandis que d'autres souhaitent qu'on leur montre de «belles oeuvres». Par contre nous constatons, au niveau de l'évaluation, que ce genre d'observation provient plutôt des adultes que des élèves. Nous avons remarqué qu'un grand nombre d'enfants reviennent au musée avec leur famille dans les semaines qui suivent leur participation avec leur classe au programme éducatif *L'ENFANT AU MUSÉE*.

L'année 1993 en est une de transition pour ce programme éducatif. Le Musée régional de Rimouski, en collaboration avec les services éducatifs de la Commission scolaire La Neigette, a présenté, hors ses murs, du 15 avril au 6 mai dernier, une exposition didactique qui a permis à plus de 2 500 jeunes d'être en contact direct avec l'art contemporain et de découvrir les oeuvres d'artistes québécois contemporains de la collection *Prêt d'Oeuvres d'art* du musée du Québec. Présentée dans deux écoles simultanément, l'exposition était accompagnée de documents d'information pour aider l'enseignant à explorer davantage la participation de ses élèves à l'événement. Les classes de 2e année et 5e année du niveau primaire se sont inscrites en grand nombre à cette activité qui était également accessible aux classes de premier et de deuxième cycles de niveau secondaire.

Comment les ateliers d'été et les visites du dimanche renforcent les liens de l'enfant avec son musée?

Depuis 1986, le musée offre, en août, la possibilité aux jeunes de 7 à 13 ans de participer à des ateliers d'arts visuels spécialement conçus pour eux. Ces ateliers ont lieu du lundi au jeudi de 8 h 30 à 16 h 30. Les jeunes s'inscrivent à la journée ou à la semaine. Les expositions en cours servent de référence pour les ateliers d'arts visuels au cours desquels les jeunes ont l'occasion d'aborder et d'enrichir leurs connaissances en dessin, en peinture et en sculpture. La cour fleurie du musée a également servi de lieu de rendez-vous et quelquefois, le groupe s'est déplacé dans une ferme, aux *Jardins de Métis* et au *Parc du Bic* afin d'y poursuivre ses observations et ses ateliers prati-

ques. Une exposition conçue par eux présentait les résultats de leurs expérimentations. Nous avons observé que les jeunes participaient activement aux ateliers, la plupart d'entre eux s'inscrivant à deux ateliers et plus du tiers revenant l'année suivante. Certains enfants deviennent des amis du musée parmi les plus fidèles et se joignent régulièrement aux activités que nous leur proposons pendant l'année.

Les enfants participent nombreux aux visites commentées du dimanche et aux journées portes ouvertes. Découvrant qu'il y a plus d'une façon d'explorer le musée, ces rencontres ponctuelles sont devenues pour certains des rendez-vous passionnants. Le programme d'animation comprend une visite commentée associée à un atelier sur les lieux mêmes de l'exposition. Nous avons aussi observé que les enfants venus avec leur classe revenaient en compagnie de leur famille. Grands communicateurs, les enfants sont fiers de transmettre leurs connaissances et ils sont fort intéressés à participer aux échanges lors des visites commentées du dimanche.

En 1991 et en 1992, nous avons constaté qu'un grand nombre d'enfants de 5e année étaient déjà venus au musée avec leur classe de 2e année dans le cadre du programme éducatif *L'ENFANT AU MUSÉE* et gardaient, sinon un souvenir précis des expositions d'alors, tout au moins un fort sentiment d'appartenance au musée et un grand intérêt pour l'art contemporain.

Portrait d'une animation pédagogique

Les objectifs qui orientent l'animateur dans son travail auprès des enfants

Les objectifs généraux de notre intervention pédagogique visent à permettre à l'enfant:

- de connaître la muséologie (classification, conservation, recherche, diffusion);
- de développer sa connaissance visuelle en art contemporain (vocabulaire plastique de base, développement de la sensibilité esthétique);
- de connaître une démarche artistique;
- d'être en contact direct avec des oeuvres d'art, de les observer, de se questionner, d'exprimer ses perceptions, de poser des questions et d'émettre des hypothèses;
- de développer l'articulation de son opinion et d'en comprendre son origine;
- de développer une attitude positive à l'égard du musée;
- de recueillir une information différente de celle qui peut être obtenue en classe.

La méthode d'intervention que l'animateur utilise auprès des enfants

Les enfants sont amenés au musée grâce au service du transport scolaire de la Commission scolaire La Neigette. Le plan de la visite tient évidemment compte que certains enfants des écoles éloignées auront voyagé près de 40 minutes avant d'arriver au musée. Il n'y a aucun frais de visite. Une entente avec la commission scolaire nous permet de bénéficier d'un montant forfaitaire pour l'animation des visites. À leur arrivée, les classes sont accueillies par un animateur du musée qui les accompagnera tout au long de la visite. L'accueil est non seulement le moment de souhaiter la bienvenue mais aussi de démystifier le musée, de mettre les enfants en confiance, de faire connaissance avec les enseignants et les parents accompagnateurs. C'est souvent un moment de relâche où une pointe d'humour permet à l'animateur de créer des liens durables.

À travers une causerie, s'amorce l'introduction à la muséologie, basée sur les connaissances de l'enfant, de son milieu et de son univers des choses. On profite de l'occasion pour rappeler les consignes.

Viennent ensuite les activités suivantes:

- présentation de l'animateur (nom/fonction);
- présentation des enfants (évaluation de leurs connaissances du musée);
- initiation à la muséologie: vocation du musée (art contemporain, science et histoire), aspect physique (architecture, histoire du bâtiment), but (rôle de diffusion), fonctionnement (expositions, services et personnel), collection (trousses éducatives).

Pour concrétiser ces notions théoriques, la conversation se déroule autour des intérêts des en-

fants (leurs propres collections et leurs expérimentations en arts plastiques). Pendant la visite de l'exposition, la méthode d'intervention entre l'animateur et l'enfant est basée sur:

— une dynamique de groupe nuancée selon les enfants;

— une adaptation souple et continue au niveau de la communication;

— une intervention de questionnement faisant appel autant au geste qu'à la parole;

— des dialogues ouverts avec l'enfant sur l'oeuvre d'art.

Conclusion

Comme éducateurs nous devons être capables de faire saisir à l'enfant le fonctionnement du processus créatif. Témoins de son apprentissage et de sa découverte au musée, nous devons respecter son expression, encourager l'utilisation de mots descriptifs et favoriser un mécanisme de questionnement. Le processus créateur ne contient pas seulement les informations qui nous parviennent de l'extérieur mais aussi le sens que nous leur donnons et comment nous les communiquons aux autres.

L'étendue des champs d'intérêt des éducateurs de musée démontre leur besoin d'expérimenter en ce domaine; même si le musée n'est pas une maison d'enseignement, il pratique l'éducation (réflexion-action) et son enseignement est unique.

EXPÉRIENCE DE SENSIBILISATION D'UN JEUNE PUBLIC À L'ART ACTUEL, VILLE DE LACHINE

Marie-Claude LAROUCHE, assistante de recherche

Groupe de recherche sur l'éducation et les musées
Université du Québec à Montréal

Préambule

Notre exposé porte sur une expérience de sensibilisation d'un jeune public à l'art actuel, menée à la Ville de Lachine. Nous allons décrire brièvement cette expérience et le type de partenariat impliqué avant de présenter la méthodologie développée et les résultats. Nous tirons l'essentiel de ces propos de notre mémoire de maîtrise, déposé au Département de communication de l'UQAM.

Située sur l'île de Montréal, Lachine n'est pas ce que l'on peut appeler une région! Mais, dans la mesure où elle constitue une entité municipale réduite (34 500 habitants) et autonome, les expériences qui s'y déroulent peuvent contribuer à nourrir la réflexion sur le développement culturel et les régions.

De plus, dans le domaine culturel, cette municipalité a considérablement innové depuis 1980, en mettant sur pied une politique dotant la ville d'équipements culturels (notamment un musée, un parc de sculptures et un centre d'exposition) et lui conférant les moyens d'y tenir des activités sans recourir au soutien financier d'autres paliers de gouvernement. Le musée de la Ville de Lachine, dont il sera question dans cet exposé, est l'un des rares musées au Québec à être entièrement financé par sa municipalité.

Le contexte de la recherche

L'expérience TÉLÉCOLART

Notre recherche porte sur l'expérience TÉLÉCOLART, (télématique, école et art) qui s'est déroulée durant toute l'année scolaire 1991-1992 (après une année de préparation) à la Ville de Lachine, au *musée* et dans une *école primaire*. TÉLÉCOLART avait pour objectif le développement d'un modèle de collaboration entre institutions muséale et scolaire, pour la sensibilisation d'un jeune public à l'art actuel. Le musée de Lachine, voué au patrimoine québécois et à l'art actuel, y participait pour faire connaître ses expositions.

Stimuler l'intérêt des jeunes par le biais de la *démarche artistique*, c'est-à-dire principalement le contact répété avec l'artiste, telle est l'intuition maîtresse qui a guidé la conception de cette expérience.

L'originalité de TÉLÉCOLART a résidé dans deux aspects. Le premier, la *rencontre de l'artiste*, a eu lieu à plusieurs moments: en classe, avant la visite de l'exposition; au musée, pour la visite de l'exposition; et à nouveau à l'école, lors d'un atelier de création. Le deuxième aspect a été le recours à un *réseau télématique* (ordinateurs installés dans chacune des classes et au musée), dispositif de communication entre les participants et ressource pédagogique pour les enseignants et les élèves.

Le maître d'oeuvre et les partenaires de l'expérience

TÉLÉCOLART a été menée par le Groupe Hicart, organisme sans but lucratif. Conçue par Claire Meunier, professeure-chercheure en sciences de l'éducation à l'Université de Montréal, et Denyse Gérin, artiste multimédia, l'expérience faisait l'objet d'une recherche-développement dirigée par Claire Meunier.

Rappelons les participants: six classes du second cycle de l'école primaire Philippe-Morin de Lachine et leurs enseignants, les artistes exposants au musée de Lachine et le personnel de ce musée.

Pour réaliser l'expérience, le Groupe Hicart a obtenu la collaboration d'un nombre important de partenaires, dont voici une brève présentation:

— ministères des Communications (Québec et Canada), pour le budget de fonctionnement de l'équipe de recherche (deux assistantes de recherche, une artiste et la chercheure) et certains frais liés à la technologie télématique;

— ministère de l'Éducation, pour le dégagement d'une enseignante de l'école pour le suivi de l'expérience auprès des enseignants;

— la Ville de Lachine, pour les lignes téléphoniques, l'ordinateur et le modem mis en fonction dans le réseau télématique;

— la Commission scolaire du Sault-Saint-Louis, pour l'impression du guide pédagogique, six équipements informatiques (ordinateur, imprimante, modem);

— le centre APO-QUÉBEC (le défunt centre de recherche québécois pour les applications pédagogiques de l'ordinateur) et la société GRICS (Société de gestion du réseau informatique des commissions scolaires), pour le serveur (ordinateur central qui établit la communication entre les usagers du réseau);

— le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, pour la rémunération des artistes participants;

— enfin, l'Université de Montréal, pour le soutien à la recherche.

La recherche sur l'expérience

Les résultats que nous allons présenter ne concernent pas l'ensemble de l'expérience, puisqu'ils ont été obtenus en milieu de parcours; mais ils sont assez pertinents à notre avis pour ouvrir des perspectives à la réflexion. Ils proviennent d'une recherche originale, indépendante de celle réalisée par le Groupe Hicart et menée, non pas dans une perspective pédagogique (visant par exemple à évaluer les connaissances sur l'art ou les attitudes envers le musée ou l'art), mais bien dans une perspective communicationnelle.

En fait, nous nous sommes intéressés à la perception qu'ont les jeunes d'une oeuvre d'art lorsqu'ils participent à l'expérience. Il s'agit donc d'une recherche de niveau microsocial, qui se situe dans le courant des recherches en communication qui s'intéressent au récepteur.

La principale difficulté résidait dans la conceptualisation théorique et dans celle des outils méthodologiques, pour recueillir, de façon la plus souple et la plus nuancée possible, les réactions des jeunes face aux oeuvres d'art et identifier les effets de la participation à TÉLÉCOLART.

Démarche théorique et méthodologique

Nous avons choisi de comparer les réactions à une oeuvre d'art de jeunes participant à TÉLÉCOLART à celles de jeunes, extérieurs au projet, en adoptant la méthodologie quasi expérimentale. Voici un bref aperçu du processus de recherche.

L'expérience TÉLÉCOLART parvient-elle à stimuler l'*intérêt* d'un jeune public pour l'art actuel? Cette préoccupation a fondé notre *question de recherche*, formulée ainsi: l'approche communicationnelle du musée de Lachine favorise-t-elle l'appropriation symbolique des oeuvres d'art par un jeune public?

Pour définir l'appropriation symbolique, nous avons retenu la contribution du sociologue Pierre Bourdieu à une théorie sociologique de la perception artistique. Cet auteur distingue l'*appropriation matérielle* des oeuvres d'art, par les membres de la faction dominante de la classe dominante, de l'*appropriation symbolique*, par les individus moins pourvus de la faction dominée de la classe dominante.

Bourdieu propose le concept de *code* utilisé par le regardeur de l'oeuvre pour le déchiffrement adéquat des oeuvres d'art. Bourdieu situe l'appropriation symbolique des oeuvres essentiellement dans une dimension cognitive. Cette position théorique permet de considérer les *inégalités sociales envers la culture* et de valoriser la *familiarisation* avec l'art au sein du milieu familial (par la fréquentation répétée des oeuvres dès le tout jeune âge) comme élément clé de l'acquisition de ce code. La *complexité de la langue maternelle parlée* intervient aussi dans l'appropriation de l'oeuvre, selon Bourdieu, car elle conditionne un certain nombre d'opérations logiques nécessaires au déchiffrement de l'oeuvre.

Le champ de recherche en sciences humaines et sociales sur les représentations sociales, avec les sociologues québécois Brigitte Dumas et Benoit Gaulin, a permis de circonscrire davantage l'appropriation symbolique comme *appréhension normalisée de l'inconnu*.

La dimension *cognitive* de l'appropriation symbolique a été circonscrite par le recours aux trois auteurs précédemment mentionnés. Nous avons enrichi le cadre théorique de préoccupations pour la dimension *affective* de l'appropriation de l'oeuvre, c'est-à-dire essentiellement intuitive, non linéaire. Le concept de *réponse esthétique* (réactions verbales sollicitées chez le sujet au contact de l'oeuvre d'art), utilisé par Andrea Weitzl-Fairchild, chercheure en enseignement des arts de l'université Concordia, a fourni le cadre opérationnel pour considérer aussi l'activité *affective* du sujet. Les trois grandes dimensions de l'expérience esthétique, l'oeuvre d'art, le monde de l'art et le «moi» (sujet lui-même) ont été retenues pour caractériser la réponse esthétique.

Notre *hypothèse* reprend les éléments énoncés précédemment: l'approche communicationnelle du musée de Lachine favorise, chez les jeunes de 9 à 12 ans, l'appropriation symbolique de l'oeuvre d'art, perceptible par l'articulation d'une réponse esthétique, soit des réactions verbales à propos de l'objet (oeuvre), du sujet (eux-mêmes) et du monde de l'art.

Nous avons envisagé l'appropriation symbolique sous l'angle de l'*intérêt* manifesté par le jeune au contact d'une oeuvre d'art actuel.

La *méthodologie quasi expérimentale* développée visait principalement à observer chez les jeunes participants à TÉLÉCOLART l'articulation d'une réponse esthétique verbale au contact d'une oeuvre d'arts visuels, avant et après leur visite au musée et à identifier en quoi cette réponse diffère de celle de jeunes ayant visité la même exposition sans avoir participé à TÉLÉCOLART.

Nous avons constitué un groupe expérimental de six élèves provenant des classes participantes (4e, 5e et 6e années) à TÉLÉCOLART, et un groupe témoin de six élèves de niveau scolaire équivalent, provenant de deux écoles primaires des municipalités de Lachine et de Lasalle.

Les *classes* des élèves des deux groupes ont visité, au musée de Lachine, l'exposition du sculpteur Normand Moffat, intitulée «*Il avait toujours un texte à écrire, encore un texte, le fil des mots le rattachait à la vie*» (Yves Navarre) (fig. 1).

La *préparation* à cette visite a été effectuée différemment pour ces deux groupes. L'artiste Normand Moffat est venu à l'école présenter son travail aux élèves des classes participant à TÉLÉCOLART. Les élèves du groupe témoin ont été préparés par l'enseignant, à l'aide du *Guide pédagogique* du musée de Lachine, principalement orienté sur les activités historiques du musée.

La *visite* de l'exposition pour les classes d'où provenaient les élèves du groupe expérimental a été effectuée en présence de l'artiste. Le guide du

Figure 1
«Il avait toujours un texte à écrire, encore un texte, le fil des mots le rattachait à la vie» (Yves Navarre)
de Normand Moffat
Photo: Alain Claude

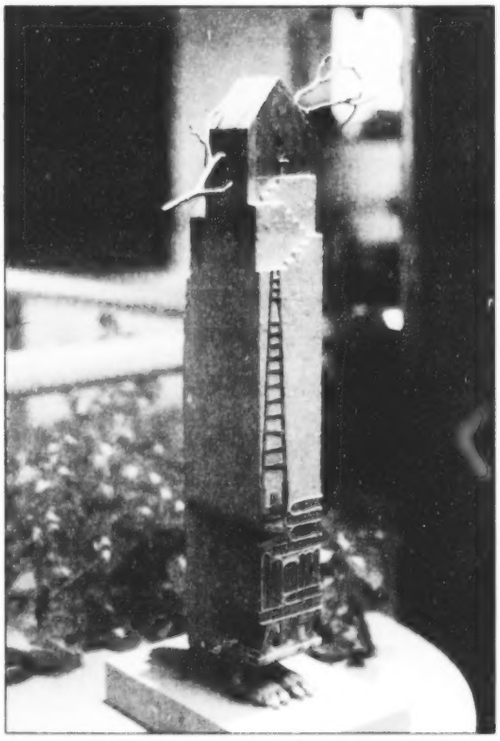


Figure 2
Les Pieds de l'architecte, maquette
(hauteur: 75 cm)
de Normand Moffat
Photo: Marie-Claude Larouche

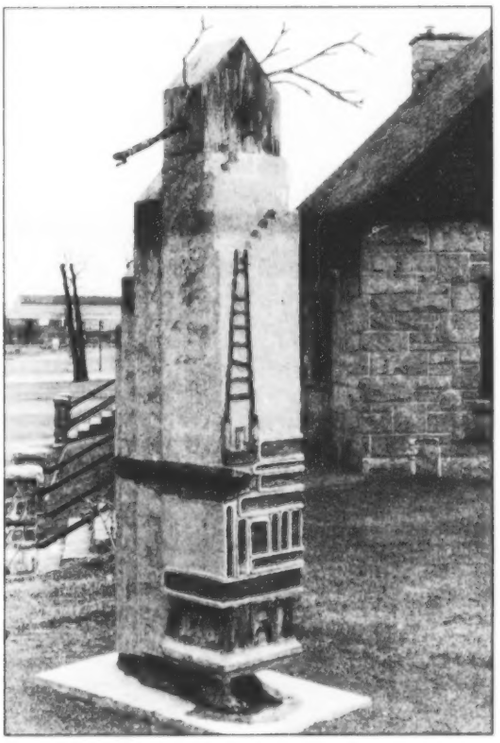


Figure 3
Les Pieds de l'architecte
(hauteur: 2,5 m)
de Normand Moffat
Photo: Marie-Claude Larouche

musée a animé la visite des classes du groupe témoin.

Le *retour* en classe a donné lieu, pour les classes du groupe expérimental, à une conversation télématique avec l'artiste et à un atelier de création animé par ce dernier. Pour le groupe témoin, le retour en classe a donné lieu à des activités liées au caractère historique des autres expositions du musée.

Nous avons sollicité en entrevue, avant et après la visite au musée, les réponses esthétiques des membres des deux groupes, au contact d'une maquette (fig. 2) très détaillée de la sculpture *Les Pieds de l'architecte* (du même artiste) (fig. 3), exposée à l'extérieur du musée. Le *guide d'entretien* comportait une dizaine de questions, principalement ouvertes, faisant appel aux activités cognitives et affectives du sujet. Les questions étaient énoncées de façon très large, sans orienter le regard du sujet vers un élément particulier de l'oeuvre, et sans utiliser le vocabulaire lié aux arts; à titre d'exemple: «à quoi ça te fait penser? as-tu déjà vu quelque chose de semblable? comment appellerais-tu cet objet? comment appellerais-tu la personne qui l'a fait?» Une question fermée visait à connaître la fréquentation de musée ou d'exposition d'art depuis l'année précédente.

Par l'observation des visites au musée, nous avons recueilli les réponses esthétiques sponta-

nées à l'aide de la prise de notes sur une grille prévue à cette fin.

Nous avons procédé à une *analyse thématique qualitative* de l'ensemble des réponses obtenues, en regroupant les énoncés selon vingt-sept catégories, liées à l'une des trois dimensions de l'expérience esthétique, le *monde de l'art*, l'*oeuvre* et le *moi* (à titre d'exemple, voir tableau). La *présence* d'énoncés dans les différentes catégories a été l'indicateur privilégié de l'appropriation symbolique.

Résultats et interprétation

Précisons d'emblée que la visite du musée de Lachine représentait, pour la majorité des répondants du groupe témoin, un *premier contact avec les arts visuels*. La majorité des répondants du groupe expérimental entretenait déjà un certain *rapport de familiarité* avec les oeuvres d'art, imputable à la fréquentation d'expositions dans le cadre d'activités scolaires, au sein de l'expérience TÉLÉCOLART.

L'*hypothèse* a été confirmée de *façon nuancée*.

La comparaison des résultats révèle que les réponses esthétiques des membres du groupe expérimental sont plus diversifiées (par la présence d'énoncés dans un plus grand nombre de catégories) que celles du groupe témoin sous la rubrique du *monde de l'art*.

Les membres du groupe expérimental se distinguent principalement par des *préoccupations* pour le *savoir-faire* (fabrication de l'oeuvre) et l'*identité professionnelle* de l'artiste. Les membres du groupe expérimental ont développé, grâce notamment au contact avec l'artiste, une *familiarité* avec le monde des arts. Leurs *références artistiques embryonnaires* sont constituées des oeuvres d'art exposées au musée de Lachine, ou présentées par les artistes exposants, connues à l'occasion de leur participation à l'expérience TÉLÉCOLART. Le *petit bagage cognitif* constitué permet aux sujets d'aller à la rencontre de l'oeuvre d'art. Il constitue le *point d'entrée* dans l'oeuvre.

L'appel au *contexte de l'oeuvre* (le monde de l'art) semble ainsi de première importance pour l'appréhension de l'oeuvre d'art. C'est pourquoi l'*activité cognitive* demeure fondamentale, à notre avis, dans la perception artistique. Tel que le souligne Bourdieu, «il n'est de perception qui n'engage un code inconscient»[1].

Le peu de différence observée dans les énoncés des membres des deux groupes, liés aux deux autres dimensions de l'expérience esthétique, l'*oeuvre* et le *moi*, laisserait croire à l'absence d'effet de l'expérience TÉLÉCOLART sur ces dimensions de l'appropriation symbolique. Pourtant, l'absence de question chez les membres du groupe expérimental à propos de la signification de l'oeuvre, (telles celles formulées par deux membres du groupe témoin: «Qu'est-ce que ça représente? qu'est-ce que ça signifie?»), incite à observer chez les membres du groupe expérimental une plus grande aptitude à tracer un *parcours imaginaire* au contact de l'oeuvre d'art. Peut-on associer directement cette aptitude à l'*activité affective* au contact de l'oeuvre? Il est impossible pour l'instant de départager ce qui est de l'ordre de l'activité cognitive et de l'activité affective.

L'*aptitude* à *contextualiser* l'oeuvre d'art et à tracer un *parcours imaginaire* à son contact témoigne de l'*intérêt manifesté* par les membres du groupe expérimental. Ce groupe représentant le corpus, constitué des 150 jeunes participants à TÉLÉCOLART, nous affirmons que l'appropriation symbolique des oeuvres d'art a été favorisée par la participation à cette expérience. C'est du moins ce que nous inférons des résultats de recherche obtenus au mitan de l'expérience.

Les principales critiques que nous formulons à l'endroit de la méthodologie employée concernent le petit nombre de sujets sur lesquels porte l'analyse et le contexte artificiel de la recherche (c'est-à-dire la présentation d'une maquette au lieu d'une oeuvre, à l'école au lieu du musée).

1. Bourdieu, Pierre, «Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n° 4, 1968, p. 642.

Réponses esthétiques sollicitées en première entrevue

	Groupe expérimental			Groupe témoin		
Rubriques	**Énoncés**	**Sujets**	**Observations**	**Énoncés**	**Sujets**	**Observations**
MONDE DE L'ART	**74**			**37**		
a. dénomination objet	5	6	sculpture (2); maquette (1)	4	4	
b. auteur objet	16	6	sculpteur (4)	7	5	sculpteur (1); artiste (2)
c. techniques-matériau	9	2	matériaux (5); techniques (4)	2	1	matériaux (2)
d. artiste au travail	23	5	conception (5); réalisation (17); sans lien (1)	4	3	conception (2); réalisation (2)
e. habileté technique	5	4	solidité (1); beaucoup d'idées (1); autre (3)	3	3	solidité (2); beaucoup d'idées (1)
f. réalité	2	2	«échelle, dur à grimper; entaille»	1	1	«dans le dictionnaire, tous les arts
g. originalité	1	1		3	2	créativité (1); imagination (1)
h. communication	0			1	1	«ça montre que...»
i. critères	0			1	1	«la manière que c'est fabriqué»
j. place dans la société	7	6	musée (4); ville (2); parc (2)	11	6	musée (4); ville (2); parc (2)
k. bien matériel	0			0		
l. circuit culturel	0			0		
m. référence	6	3	oeuvre de N. Moffat (3); D. Guérin (1)	0		
OEUVRE	**89**			**74**		
a. composantes	33	6		34	6	
b. symbolisme	44	6		27	6	représentation (1); signification (1)
c. histoire	9	4		7	2	
d. couleurs	1	1		2	2	
e. texture	0			0		
f. formes	0			1	1	
g. dimensions	0			0		
h. caractère réaliste	1	1		2	1	
i. propriétés	1	1	«pesant?»	1		«vieux, ancien?»
MOI	**23**			**16**		
a. histoire du sujet	1	1	«eu l'autographe de Denyse»	0		
b. mémoire	2	2	«cabane d'oiseau»; «affaire d'Indien»	0		
c. désirs/souhaits	5	5		6	6	
d. émotions	13	6	réponses spontanées: beau, drôle, bizarre	9	6	réponses spontanées: beau, drôle, intéressant
e. habileté créatrice	2	2	réponses spontanées: pas capable, pas pensé	1	1	réponses spontanées: pas capable

Les nombres ne sont présentés qu'à titre indicatif. Les zones ombragées indiquent le caractère spontané des réponses.

Perspectives

Par cette recherche, nous avons tenté de contribuer à trois aspects de la réflexion, soit la validité de l'expérience TÉLÉCOLART, la *pertinence* de son application dans d'autres musées et écoles, et la *construction*, en communication, d'un modèle de la réception d'oeuvres d'art par un jeune public.

L'expérience TÉLÉCOLART semble *valable* pour stimuler, à court terme, l'intérêt d'un jeune public pour l'art actuel. Développe-t-elle pour autant le *goût de l'art* de façon assez durable pour favoriser, chez ce public, la fréquentation du musée ou d'expositions d'art sur une base autonome? Peut-on espérer voir naître chez lui de *nouvelles habitudes de fréquentation*?

Les jeunes participant à l'expérience proviennent en grande majorité d'un milieu social défavorisé, susceptible d'être représentatif de ce non-public des musées évalué à 60 % de la population[2]. On peut croire que TÉLÉCOLART pallie l'absence de fréquentation des oeuvres d'art par ces jeunes. Cette expérience ouvre peut-être une voie à l'élargissement du public pour la culture. La fréquentation des oeuvres organisée par l'école n'est cependant pas aussi capitale, pour la formation du goût de l'art, que l'initiation par la famille, rappelle Bourdieu.

Néanmoins, les nombreuses activités proposées (rencontres d'artistes, visites au musée, ateliers de création, etc.), échelonnées sur l'année scolaire, représentent probablement une initiation assez forte pour laisser à tout le moins des impressions durables aux jeunes participants. Ces activités rendent *visible* le *processus créateur* et permettent l'établissement de *relations interpersonnelles* entre le public et l'artiste, deux éléments jugés propices par Rose-Marie Arbour au développement d'un réseau d'intérêt pour l'art. Tous les espoirs d'élargir le public de la culture ne sont pas perdus!

Bien que non analysée comme telle dans la recherche, la *présence de l'artiste* pourrait avoir l'effet de restituer à l'oeuvre d'art sa *dimension pratique, quotidienne*. La préoccupation pour la *fabrication* (le savoir-faire l'oeuvre) fournit aux jeunes participants un point d'entrée dans l'oeuvre d'art; elle ouvre éventuellement la voie à une préoccupation concernant la *conception* de l'oeuvre (le savoir-penser l'oeuvre). Le discours savant sur l'art se trouve contourné, en quelque sorte, dans la mesure où l'institution muséale confie à l'artiste la contextualisation de l'oeuvre.

Par ailleurs, la visite de l'exposition en compagnie de l'artiste (au lieu du guide du musée) suscite un questionnement beaucoup plus riche face à l'oeuvre. La présence de l'artiste déclenche l'intérêt des jeunes pour l'oeuvre.

Peu d'études existent cependant sur la contribution de l'artiste à la sensibilisation d'un jeune public aux arts, avec lesquelles nous pourrions comparer nos résultats de recherche, si ce n'est celle du musée d'art moderne de la Ville de Paris. Ce musée a tiré des enseignements de la rencontre de l'artiste avec le public, au terme d'un cycle d'activités de cinq années (1967-1972), plus précisément au sein de la section expérimentale, portant le sigle ARC (Animation-Recherche-Confrontation). Pierre Gaudibert, alors directeur de ce musée, explique cela dans un article paru en 1972:

> [...] la simple présence physique de l'artiste, à plus forte raison un dialogue qui se noue, si difficile et si imparfait soit-il, constituent une des voies d'accès les plus efficaces vers l'art contemporain, quel que soit l'âge, la composition sociologique et le niveau de formation de tel ou tel public[3].

Le recours à l'artiste pour la sensibilisation du public renforce aussi la vocation du musée comme «intermédiaire actif entre les artistes et les publics» (Gaudibert, 1972, p. 423). Le musée voué à l'art contemporain trouve ainsi l'occasion de différencier considérablement ses pratiques éducatives de

2. Samson Bélair/Deloitte & Touche, *Étude sur le financement des arts et de la culture au Québec*, Montréal, Samson, Bélair/Deloitte & Touche, 1990, p. 9.
3. Gaudibert, Pierre, «La présence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne», *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie / textes choisis et présentés par André Desvallées*, Macon, Éditions W., Savigny-le-Temple, Muséologie nouvelle et expérimentation sociale, 1982, p. 420.

celles des musées qui présentent les oeuvres d'artistes décédés.

Le concept de *triangulation*, utilisé dans les études sur les visiteurs de musées, énoncé notamment par Whyte[4] pourrait fort bien être considéré pour souligner l'importance de l'intervention humaine dans la sensibilisation d'un public aux arts. Ce concept caractérise une situation où une personne ou un objet provoque une interaction entre visiteurs qui autrement n'auraient pas interagi. Appliqué à l'origine à l'analyse de l'impact des amuseurs publics et des sculptures sur l'activité des places urbaines, puis considéré dans les études sur le comportement des visiteurs de musées et de zoos, le concept de triangulation peut rendre compte de la *stimulation* exercée par l'artiste sur la relation du *visiteur* avec l'*oeuvre*.

L'importance accordée à la présence de l'artiste dans l'interprétation des résultats de recherche doit toutefois être nuancée: la personnalité de l'artiste exerce sûrement une influence sur la qualité des échanges avec les participants; nous ne pouvons généraliser les résultats obtenus au moment de la participation d'un seul d'entre eux.

Les autres facteurs de l'expérience TÉLÉCOLART ne doivent pas non plus être masqués par la présence de l'artiste. Qualifiée d'approche communicationnelle éducative, elle intègre l'artiste dans un ensemble d'activités mettant en lien l'école et le musée.

Du strict point de vue des résultats de recherche, nous recommandons l'implantation de TÉLÉCOLART au musée de Lachine. L'expérience s'étant déroulée sur la base d'une recherche expérimentale menée par le Groupe Hicart, elle a pris fin avec l'année scolaire 1991-1992. Afin que le *savoir-penser* l'oeuvre devienne davantage une préoccupation pour le jeune public que le *savoir-faire*, nous suggérerions aux responsables d'une future implantation d'inviter l'artiste à aborder avec les jeunes la conception de l'oeuvre (tout en conservant la spontanéité des échanges avec eux).

Nous recommandons aussi l'implantation de l'approche TÉLÉCOLART dans d'autres musées d'art et écoles primaires. La contribution d'un nombre important de partenaires conditionne toutefois la possibilité d'une telle implantation.

Par ailleurs, pour contribuer à la réflexion sur la perception des oeuvres, nous souhaiterions introduire des notions liées au plaisir éprouvé par le sujet au contact de l'oeuvre.

Cette notion du plaisir du spectateur au contact de l'objet artistique pourrait être développée en faisant appel notamment aux travaux d'une spécialiste française du théâtre, Anne Ubersfeld[5].

Lié à une expérience globale, résultante de la connaissance et des sentiments, le plaisir réside dans un «rapport de présence» et un «rapport de désir», écrit Ubersfeld. L'auteure décrit et analyse la pluralité des plaisirs du spectateur au théâtre, du *plaisir du signe*, de la reconnaissance, au *plaisir de l'invention*, de ne pas comprendre, de se retrouver face à une énigme.

> Devant des signes qu'il ne comprend pas, qu'il ne peut nommer (objets, gestes, discours), ou qu'il ne peut référer à rien qu'il connaisse, ou simplement qui lui posent un problème, le spectateur est provoqué dans sa propre *inventivité*: à lui de fabriquer le rapport entre le signe et son intelligibilité ou son rapport au monde.

Conclusion

En guise de conclusion, nous aimerions revenir sur un aspect de la rencontre jeune-artiste au coeur de l'expérience, lié à cette idée de l'inventivité.

Le jeune public a une particularité que ne partagent pas nécessairement les adultes: la facilité à s'imprégner d'un monde au départ étranger, celui de l'art. (On a pu voir à quel point ce monde est absent de l'univers familial des jeunes rencon-

4. Whyte, W.H., *The Social Life of Small Urban Spaces*, 1980, cité par Donald Patterson et Stephen Bitgood, «Some Evolving Principles of Visitor Behavior», *Visitor Studies - 1988. Theory, Research and Practice*, Jacksonville, The Center for Social Design, Jacksonville State University, 1988, p. 40-50.
5. Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 336.

trés dans le cadre de la recherche. La fréquentation d'oeuvres d'art n'y est pas une habitude).

Toutefois, le jeune public est-il si étranger au monde de l'art? Peut-être que non, si l'on en croit le sociologue Abraham Moles[6]. L'enfant et l'artiste auraient beaucoup en commun.

> Tout individu est créateur, au moins dans son enfance, mais chez beaucoup d'hommes, cette fonction s'atrophie plus ou moins rapidement, alors que d'autres en font le but et le sens de leur vie.

6. Moles, Abraham A., *Sociodynamique de la culture*, 2e éd., The Hague, Mouton, 1971, p. 91.

Synthèse des discussions

Les discussions engagées à cet atelier peuvent être regroupées en trois points principaux reliés au thème de ce colloque.

— La responsabilité de l'État en matière de formation en art.

— Une «conspiration éducative» des partenaires pour le développement des arts et de la culture chez les jeunes.

— Des modèles de sensibilisation des jeunes axés sur le désir et le plaisir ressentis en présence de l'oeuvre d'art.

La responsabilité de l'État en matière de formation en art

Des personnes se sont interrogées sur la volonté de l'État quant à l'intégration obligatoire éventuelle de l'éducation artistique dans la formation fondamentale des jeunes. Un meilleur équilibre des apprentissages en arts, sports, français, mathématiques, etc. assurerait une formation générale plus satisfaisante au primaire et au secondaire, qui contribuerait à améliorer le rendement et la performance durant les études ultérieures et le travail pendant l'âge adulte. Cependant, le ministère de l'Éducation s'est donné un rôle de soutien plutôt que d'imposition. Il favorise et appuie des initiatives et des ajustements; il suggère des plans d'action, mais sans les imposer. Plusieurs commissions scolaires manifestent beaucoup de dynamisme en appliquant les programmes proposés, en réalisant des projets-écoles de formation en art et en développant de nouvelles initiatives.

Néanmoins, l'éducation artistique demeure, au Québec, un problème complexe et difficile à résoudre. En effet, au primaire, l'éducation en art n'est souvent pas une priorité pour le titulaire plus âgé qui n'a pas suivi de cours en art. Par ailleurs, l'école est limitée à un nombre assez restreint d'heures d'enseignement ce qui laisse une faible marge de manoeuvre. Une révision sera bientôt complétée par le ministère de l'Éducation quant à l'envergure de la tâche des maîtres et à celle des standards de formation. On a identifié des failles sur ces questions. Il a ainsi fallu revoir les éléments constitutifs des cours de formation des maîtres.

En outre, il faudra trouver de nouvelles avenues et de nouvelles façons de voir et de faire. Par exemple, il faudra rapprocher les parents de l'école. L'avenir des contenus éducatifs dépendrait d'une volonté des parents, des professeurs et des directions scolaires de participer aux décisions, d'où le développement d'une dynamique de l'éducation en tenant compte des besoins, des intérêts et de la réalité du milieu.

En Suède – un pays qui peut être comparé au Québec par la dimension de sa population et par certains aspects de ses programmes sociaux –, les principes de l'éducation et le système d'enseignement sont plutôt différents de ceux du Québec. En effet, bien que la POLITIQUE CULTURELLE y accorde – comme au Québec – une priorité à l'éducation artistique des jeunes, le système éducatif est fondé sur l'acquisition *des éléments de base*. De plus, la force de la vie associative en dehors de l'école est bien reconnue et est financée par l'État, par exemple, les associations pour la pratique d'instruments de musique ou pour l'apprentissage de la langue.

Au Québec, le système éducatif est plus relié à l'emploi et requiert une certaine spécialisation au détriment de la formation générale. Les arts visuels, le théâtre, la musique et la danse sont privilégiés au primaire tandis qu'au second cycle du secondaire – où les cours et les crédits en arts ne sont pas obligatoires – les communications, le cinéma et la vidéo seraient les plus populaires.

Une «conspiration éducative» des partenaires pour le développement des arts et de la culture chez les jeunes

On s'interroge et on discute ensuite sur la façon de défaire un cercle vicieux, à savoir celui de parents qui, n'ayant pas été sensibilisés aux arts pendant leur enfance et ne pratiquant pas un art ou une activité culturelle pendant l'âge adulte, ne seraient pas vraiment intéressés à participer aux décisions de l'école sur l'éducation artistique des enfants. Il n'est pas facile de convaincre ces parents de l'importance de l'art dans la formation des enfants et dans la vie culturelle d'une société. Les enseignants, les parents et les autres partenaires vivent des initiatives, des expériences et des actions différentes et l'art n'est pas, pour la grande majorité d'entre eux, leur principale préoccupation. On peut cependant en éveiller et en intéresser plusieurs à la formation en art et à la vie culturelle par une animation dynamique auprès des enfants et par une nouvelle approche des partenaires. Les actions entreprises au cours de la dernière décennie par la Commission scolaire catholique de Sherbrooke et par le musée régional de Rimouski sont concluantes à cet égard.

Une «conspiration éducative» est ainsi présente à Sherbrooke dans des stratégies de collaboration durables. L'Université de cette ville a ainsi conçu un certificat d'éducation artistique adapté au programme d'art du ministère de l'Éducation. Cette forme de collaboration serait peut-être la base du modèle de développement des arts et de la culture qui a été expérimenté par la Commission scolaire et par la ville. En effet, ce certificat fournit au maître les éléments nécessaires pour enseigner des moyens d'expression et le processus de création en suscitant un intérêt, un désir et un plaisir pour l'art. La permanence des milieux artistiques, culturels, de l'éducation, de la famille,

des affaires et des médias dans la représentation, le soutien et la promotion de projets artistiques et d'activités culturelles – avec l'appui de la Ville de Sherbrooke, des ministères de l'Éducation et de la Culture – assure la continuité, l'innovation et la participation culturelles des citoyens.

Des modèles de sensibilisation des jeunes axés sur le désir et le plaisir ressentis en présence de l'oeuvre d'art

Il faut rechercher chez l'enfant son intérêt profond et son désir d'expression personnel par, entre autres moyens, une intervention de questionnement faisant appel autant au geste qu'à la parole. Le maître choisit une approche vivante de l'éducation en art, par exemple, en mettant en valeur le potentiel de l'enfant, sa sensibilité et ses tensions créatrices. L'enfant parle de son heureuse expérience à ses parents, qui développent un plus grand intérêt pour l'éducation artistique et qui se rapprochent des comités d'école. Par ailleurs, d'autres parents, informés de cette expérience éducative par les amis de leurs enfants questionneront l'absence de tels cours d'art dans le programme d'enseignement de leur école.

Dans la recherche de l'intérêt profond de l'enfant et de son désir d'expression personnelle, «l'artiste guide» établit une dynamique dans sa relation avec l'enfant lors d'une exposition. L'artiste lui parle de son initiation à l'art et de son processus de création; l'enfant lui mentionne ce qui l'intéresse, ce qu'il aime faire, les objets et les êtres qu'il a voulu dessiner seul ou en présence de ses parents, de ses amis ou de son maître d'école. Le guide le fait s'exprimer sur ce qu'il voit dans une oeuvre d'art, ce qu'il ressent et ce qu'il compare à des objets ou à des êtres de son milieu de vie.

Ce genre d'animation auprès des enfants développe une familiarité avec l'artiste et son univers, accroît leur réflexion sur l'art et a des effets positifs sur leurs parents. Ainsi, selon les résultats d'une expérience de sensibilisation d'un jeune public à l'art actuel, un parent s'est adressé à un maître pour savoir le nom de l'artiste qui a peint tel tableau parce que sa jeune fille désirait en obtenir «l'image». D'autres témoignages ont démontré l'intérêt, le désir et le plaisir suscités par cette expérience de sensibilisation à l'art. «Monsieur le professeur, est-ce que nous pourrions aller visiter le fameux grand musée de Montréal dont tu nous as bien parlé?» «Est-ce que la Commission scolaire placera dans la cour de l'école les oeuvres d'art que nous avons regardées lors de notre visite de l'exposition?» «Nous donnerons en cadeau ce beau tableau à notre professeur à la fin de l'année».

Conclusion

Les exposés des conférencières à cet atelier et les discussions qui s'en suivirent, nous permettent de souligner trois éléments importants à retenir dans un plan de développement culturel en région. D'abord, l'État a la responsabilité de soutenir et de stimuler l'éducation artistique à l'école, sans toutefois l'imposer. Il favorise toute initiative prise par les comités et les

directions d'école pour améliorer les conditions d'exercice de l'enseignement des arts, compte tenu d'une marge de manoeuvre restreinte dans la grille-matière des écoles. Il faut ensuite – aux plans local et régional – développer des consensus et choisir une approche médiatique de façon à assurer une collaboration durable et l'appui des partenaires et des leaders locaux. Enfin, une pédagogie dynamique et efficace en art qui serait utilisée auprès des enfants permettrait de mieux préparer la relève du public des arts et des produits culturels, tout en suscitant chez leurs parents un intérêt nouveau à l'éducation artistique et à la participation aux décisions des comités d'écoles.

Gilbert GAGNON
Ministère de la Culture

ATELIER

STATISTIQUES ET INDICATEURS CULTURELS RÉGIONAUX

Animateur: Eucharist MORIN, chargé de projet

Direction du Bas-Saint-Laurent
Ministère de la Culture

Secrétaire: André CÔTÉ, agent de recherche

Bureau de la statistique du Québec

DE L'IMPORTANCE DES STATISTIQUES CULTURELLES RÉGIONALES

Rita GIGUÈRE, directrice générale

Conseil de la Culture de l'Est du Québec

Il me fait plaisir de participer à ce colloque *Recherche: arts et culture* mais j'aimerais préciser, pour dissiper toute ambiguïté, que je ne suis pas du tout experte en statistiques. Je vais tenter d'exprimer le point de vue de gens dans l'action, devant, à un moment ou à un autre, utiliser des statistiques culturelles. Ce point de vue, vous le comprendrez, pourrait être fort différent de celui d'une théoricienne. Je vous propose donc d'identifier concrètement les besoins en matière de statistiques culturelles régionales en se situant au Bas-Saint-Laurent et en 1993.

Le colloque *Recherche: arts et culture* en est à sa 3e édition et des discussions portant sur les statistiques culturelles se sont tenues lors des deux précédents. C'est ainsi qu'en 1991, les conférenciers ont donné le contexte dans lequel se sont développées les recherches effectuées dans leurs secteurs respectifs. François Rouet, pour sa part, avait tracé l'historique du rapprochement entre l'économie et la culture; ce rapprochement semble être davantage de l'ordre du mariage de raison qu'autre chose et ce, pour les deux «parties» en présence. Il écrivait entre autres:

> La crise économique jouera également un rôle dans cette réconciliation entre économie et culture. Elle marquera en effet une accélération de la dématérialisation de l'économie et le développement de la communication comme facteur de sortie de crise, ce qui ne pouvait que mettre les activités culturelles au coeur des secteurs porteurs de l'économie...
>
> De plus, la culture semblait même y avoir intérêt puisque, en temps de crise, la légitimité par l'économie s'impose: est bon ce qui contribue à la relance, crée des emplois et favorise le développement économique[1].

En ce qui concerne les milieux culturels oeuvrant en région, cette légitimation est toujours prépondérante au regard de l'intérêt que suscitent les statistiques culturelles.

Mais, il y a un mais... beaucoup d'artistes et de professionnels de la culture éprouvent un malaise certain par rapport au langage utilisé, particulièrement en ce qui concerne les données économiques.

C'est ainsi qu'en avant-propos du *Diagnostic culturel* produit par le Conseil de la Culture de l'Est du Québec en décembre 1992, nous retrouvons cette mise en garde du président du Conseil, le comédien et directeur artistique, Eudore Belzile.

---

1. Rouet, François, «Les outils de l'économiste et la recherche culturelle», *Actes du colloque Recherche: Arts et culture*, 59e congrès de l'ACFAS, Sherbrooke, mai 1991, p. 113.

> Le discours dominant actuel dans notre société place l'économie et son corollaire, la rentabilité, à la base de toutes les activités humaines. D'où la mise en marché, si j'ose dire, de cette monstrueuse expression: industrie culturelle.
>
> Plusieurs études démontrent que l'investissement culturel est rentable. Mais même si cela n'était pas, une société démocratique avancée comme la nôtre devrait se caractériser, me semble-t-il, par l'espace qu'elle accorde à l'expression culturelle en la soutenant et en ne l'enfermant pas dans une définition de stricte rentabilité économique.
>
> La culture c'est ce qui distingue une cafetière d'un être humain, disait Tristan Tzara. Et si elle a besoin de sa collectivité au-delà des crédits d'impôt, c'est simplement parce que c'est tout ce qui reste quand nos empires et nos pouvoirs politique, économique et guerrier sont passés.
>
> Le développement culturel du Québec dans son entier, une question d'argent, certainement, mais surtout une question de vie ou de mort[2].

Tout en considérant l'existence d'une économie de la culture et son impact dans l'ensemble de la société, il appert que le vocabulaire qui la sous-tend et surtout l'utilisation qui en est faite par certains ont souvent comme résultat d'occulter la nature même des arts et de la culture c'est-à-dire d'être porteur de sens, porteur de l'imaginaire d'une collectivité.

Même si des études, des colloques et des écrits ont cours sur le sujet depuis près de 20 ans, les intervenants culturels et plus particulièrement les milieux artistiques résistent face à certaines terminologies directement empruntées à l'économique et appliquées systématiquement aux arts et à la culture, telles les notions d'industries culturelles ou de grappes industrielles. Fort heureusement, nous semblons avoir échappé jusqu'ici à la notion de qualité totale.

Au début des années 1980, Marcel Rioux tentait de réconcilier les domaines de l'économie et de la culture en qualifiant les industries culturelles «d'industries de l'âme» puisque disait-il:

> Les industries culturelles, que j'appelle ici «industries de l'âme», procèdent des mêmes techniques de production et de mise en marché que les autres industries et ne s'en distinguent que sur le plan du produit fini: une chanson, par exemple, plutôt qu'une automobile[3].

À la même époque, Jean-Jacques Simard, quant à lui, ironisait sur le sujet en tenant le «discours» sur les pratiques culturelles d'être révélateur d'une «intention» idéologique:

> Cette société ne voudrait avoir comme culture que celle qui se chiffre, se gère, se planifie, se manipule rationnellement en vue d'objectifs mesurables et dont, en conséquence, la fabrication comme la diffusion se prêtent à une division coordonnée des tâches et à une attribution stratégique des ressources investies. En bout de chaîne, naturellement, on devrait trouver une demande solvable pour les «biens et services» culturels, une consommation épuisée dans ses finalités utilitaires (qu'est-ce que ça donne?). Les connotations «industrieuses», instrumentales, rationnelles, calculatrices qui gravitent dans l'orbite du mot industrie serviraient de sorte à exorciser jusqu'aux relents de velléités de gratuité qui collent encore au mot de culture[4].

Cela étant dit et malgré le malaise existant face au vocabulaire utilisé et à l'idéologie économiste qu'il sous-tend, il n'en demeure pas moins que nous convenons de l'importance des statistiques culturelles dans le contexte de la société marchande dans laquelle nous oeuvrons et qu'en région nous déplorons l'absence de diffusion de statistiques culturelles régionales puisque cette absence nous dessert.

Toujours lors du colloque de 1991, monsieur Serge Bernier faisait état de la problématique liée aux indicateurs d'activités culturelles et de «l'absence pure et simple de données dans certains secteurs».

Je vais donc illustrer par deux exemples l'impact de l'absence de statistiques culturelles régionales et de l'absence de données dans certains secteurs et, par la suite, indiquer quelques enjeux et besoins en matière de statistiques régionales.

---

2. Belzile, Eudore, «Avant-propos», *Diagnostic culturel, région Bas-Saint-Laurent*, décembre 1992.
3. Rioux, Marcel, «Remarques sur les industries de l'âme», *La culture: une industrie?*, IQRC, 1984, p. 47. (Coll. «Questions de culture» n° 7).
4. Simard, Jean-Jacques, «Des moulins à vent de Don Quichotte aux moulins à scies de l'industrie culturelle», *La culture: une industrie?*, IQRC, 1984, p. 183. (Coll. «Questions de culture», n° 7).

L'impact de l'absence de statistiques culturelles régionales: deux exemples

Quant nous discutons d'économie de la culture avec d'éventuels partenaires, que ce soit des municipalités, des groupes socio-économiques, des entreprises, bref, tous les secteurs d'activités autres que culturels, nous n'avons pas beaucoup de choix que de le faire à partir de perceptions ou d'approximations.

Quelques-unes de nos principales institutions culturelles réussissent à démontrer, grille d'impact à l'appui, leur apport économique en termes d'emplois ou de retombées directes ou indirectes dans leur communauté locale. Mais ces démonstrations ne donnent pas une vision d'ensemble.

Règle générale, nos partenaires éventuels ne perçoivent pas le secteur des arts et de la culture comme ayant une incidence qualitative et surtout pas quantitative sur le développement régional. C'est le cas, entre autres, lorsque nous discutons de formation au sein de la *Commission de formation professionnelle* (devenue depuis le 1er avril la *Société québécoise de développement de la main-d'oeuvre*) et c'est la raison pour laquelle nous avons voulu parler chiffres dans le cadre de la planification stratégique régionale.

La planification stratégique régionale

Comme vous le savez, sans doute, la réforme en matière de développement régional, appelée communément «Réforme Picotte» donne lieu présentement à des démarches de planification stratégique dans chacune des régions administratives du Québec. Cette planification stratégique régionale doit permettre de définir des axes et priorités de développement et de s'entendre sur des moyens pour atteindre ces objectifs.

Si le processus diffère quelque peu d'une région à l'autre, il n'en demeure pas moins que chaque région analyse différents secteurs d'activités; la culture est un de ceux-là.

Règle générale, les *Conseils de la Culture* sont devenus les partenaires responsables de l'analyse du secteur culture dans leurs régions respectives afin de produire le diagnostic sectoriel (présentation du secteur, forces, faiblesses, contraintes au développement, perspectives).

Dans ce processus, nous nous sommes vu dès le départ confrontés à l'absence de données quantitatives.

Dans la région du Bas-Saint-Laurent, cette absence a conduit le *Conseil de la Culture de l'Est du Québec* à mener sa propre enquête avec les moyens du bord afin d'obtenir un minimum de données quantitatives; c'était et c'est la seule façon de positionner le secteur culturel face aux secteurs tels que l'agriculture, la forêt ou l'éducation dans cet exercice de planification. Sans ces quelques données chiffrées, le secteur n'aurait même pas été considéré par l'ensemble des intervenants politiques et socio-économiques de la région.

De quelles données avions-nous besoin? Nous avions déjà des données relatives au nombre d'intervenants par secteurs d'activités, à la nature de leurs activités et à leur répartition géographique de même que sur les équipements culturels. Il s'agissait donc d'en faire la mise à jour. Mais nous n'avions que peu de données économiques.

Nous avons donc recueilli des données sur:

- leur membership;
- leur clientèle (abonnés, usagers, visiteurs - local, régional, hors région);
- le nombre de bénévoles s'impliquant dans le fonctionnement régulier;
- le personnel rémunéré (régulier, temps plein/temps partiel, contractuel, occasionnel ou pigiste);
- la durée moyenne des contrats de travail;
- le nombre d'heures de travail/semaine;
- le nombre de semaines de travail/année;
- le territoire desservi par rapport à leur marché (local, régional, national et international);
- les revenus et dépenses, en tenant compte à la fois de leur provenance (local, régional, hors région) et du type (subvention, revenus autonomes/masse salariale, biens et services ou immobilisation).

Les résultats obtenus ne nous donnent qu'une indication de l'activité économique des arts et de la culture au Bas-Saint-Laurent, puisque l'enquête s'est limitée à la «clientèle naturelle» du

Conseil de la Culture, soit les organismes sans but lucratif et les institutions culturelles et, à quelques entreprises, du domaine du livre et des arts visuels (librairies et galeries d'art privées). Toute l'activité liée aux commerces au détail (vente de disques, de matériel d'artistes, d'instruments de musique, points de vente de livres, etc.), aux cinémas commerciaux, aux centres de distribution en vidéo, à l'imprimerie, aux médias électroniques, à la presse écrite, aux firmes de graphisme ou d'architecture, aux entreprises de service en son et éclairage ou tout autre matériel de scène, etc., n'a pas été pris en compte par l'enquête.

Nous n'avons pas non plus l'ensemble des investissements des différentes administrations publiques.

En considérant presque uniquement l'activité relevant d'organisations à but non lucratif, l'enquête a permis de dégager pour la région du Bas-Saint-Laurent:

— un chiffre d'affaires de 10,5 millions pour 77 des 85 répondants;

— plus de 500 emplois créés par ces entreprises dont 70 % sont des emplois réguliers;

— une clientèle desservie en 1991-1992 de 1 330 000 personnes se répartissant en visiteurs et en usagers;

— 48 % de leurs revenus proviennent de subventions contre 51 % en revenus autonomes;

— 70 % des revenus totaux sont de provenance régionale;

— 59 % de ces revenus sont versés en cachets et salaires dans la région;

— 29 % de ces revenus servent à l'achat de biens et services dans la région.

On a aussi relevé la présence de plus de 2 000 bénévoles actifs.

Ces données ne comprennent pas non plus le nombre de créateurs ou travailleurs culturels autonomes dans toutes les disciplines artistiques que nous avons estimé à:

— 40 en arts d'interprétation (musique, théâtre, danse);

— 70 en arts visuels;

— 25 en métiers d'art;

— 40 au niveau des auteurs résidants qui ont déjà publié;

pour un total de 175 créateurs, sur lesquels nous possédons peu d'informations chiffrées, que ce soit le revenu annuel strictement en provenance de leur discipline artistique, leurs dépenses reliées à leur forme d'art, etc.

De plus, l'étude menée par le *Conseil de la Culture de l'Est du Québec* n'a pas permis d'aborder l'impact indirect, à savoir les revenus dont peuvent bénéficier d'autres secteurs de l'activité économique régionale, dont les entreprises commerciales liées à l'hôtellerie, la restauration, les entreprises de services, etc.

Cette étude serait essentielle pour cerner de manière précise toute l'ampleur économique du secteur dans la région.

Le poids des arts et de la culture dans la répartition de la main-d'oeuvre

Depuis plusieurs années, à la demande de différents milieux culturels du *Bas-Saint-Laurent* et de la *Gaspésie–Îles-de-la-Madeleine*, le *Conseil de la Culture de l'Est du Québec* s'est investi dans la formation professionnelle autant au niveau du perfectionnement que de l'acquisition de connaissances.

Après plusieurs années de discussions (3 ans) avec la *Commission de formation professionnelle de la main-d'oeuvre des régions Bas-Saint-Laurent et Gaspésie–Îles-de-la-Madeleine*, nous avons amorcé une collaboration plus étroite en 1990-1991 afin d'organiser des cours répondant à des besoins spécifiques aux différents secteurs d'activités culturelles.

À titre d'exemple, ces besoins peuvent être de l'ordre d'organiser une session en danse créative, en technique de piano, en animation de la lecture, en lecture de plan pour les artistes voulant s'inscrire au programme *Intégration des arts à l'architecture*, en techniques de scène pour les diffuseurs, à l'initiation aux logiciels en arts sur Macintosh et au niveau de l'informatisation et de la gestion.

Mais le secteur des arts et de la culture n'a pu bénéficier que d'un seul programme au regard des normes existantes et que de sommes dérisoires.

En effet, le secteur des arts et de la culture a obtenu en budget de formation:

pour 1990-1991: 25 816 $

pour 1991-1992: 24 012 $

pour 1992-1993: 16 500 $

sur un total pour les régions du *Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie–Îles-de-la-Madeleine* de l'ordre de 7 millions de dollars.

Les raisons qui ont prévalu à l'octroi de ces sommes minimes pour la formation en arts et à la culture sont directement liées à l'absence de données sur le secteur.

C'est ainsi que lors du diagnostic[5] établi par la *Commission de formation professionnelle de la main-d'oeuvre des régions Bas-Saint-Laurent et Gaspésie–Îles-de-la-Madeleine* en 1992, le secteur culturel est invisible dans la répartition de la main-d'oeuvre par secteur d'activité économique: il n'existe pas, donc il n'a pas de «poids»!

Or, nous savons depuis longtemps, d'abord intuitivement, puis à la suite de notre enquête, qu'il y a un minimum de 500 emplois reliés au secteur des arts et de la culture dans la région du Bas-Saint-Laurent.

Dans le tableau diagnostic cité plus haut, ces emplois sont répartis dans d'autres secteurs de l'activité économique: cuir, textile, bois, imprimerie et édition, communications, commerce, associations, divertissements et loisirs, services aux entreprises, administration publique et j'en ai peut-être oublié...

Ce minimum de 500 emplois identifiés au secteur culturel viendrait donc avant le secteur des pêches qui comptabilise 150 emplois, avant la chasse et la pêche, l'habillement, le meuble, les métaux primaires, les produits métalliques et produits minéraux non métalliques, la machinerie, le pétrole et le charbon, et il pourrait, après une enquête exhaustive, dépasser le secteur des mines, les services d'utilité publique et même se situer très près du secteur du papier (780 emplois).

Nous avons donc un besoin urgent de statistiques culturelles particulièrement au niveau de l'emploi.

Les enjeux et besoins en matière de statistiques culturelles régionales

L'enjeu principal: c'est la reconnaissance du secteur. Il s'agit de démontrer l'existence et la diversité des activités culturelles régionales de même que leur impact afin que cesse la présentation des données culturelles au Québec en trois blocs: Montréal, Québec et les autres.

L'habitude prise dans les différents ministères, dont celui de la Culture, de présenter leurs données, sous cette forme, est peut-être à l'origine de cette tendance que les régions ont tant décriée lors de la publication du rapport Arpin: non seulement le Québec était-il fractionné en trois blocs, Montréal, Québec et «la population restante», mais les régions y étaient réduites à n'être que des réceptacles de ce qui se crée et se produit à Montréal et quelquefois à Québec.

Un autre enjeu majeur relève de la légitimation. Comme l'écrit Jean-Paul Baillargeon dans «Les statistiques culturelles – Pour qui? – Pourquoi?»:

> Il y a quelques décennies, les liens directs entre les statistiques, l'analyse quantitative et les décisions prises par les dirigeants du secteur public ou privé étaient chose rare. Ce n'est plus le cas. Les décideurs font de plus en plus appel à l'information statistique et à la recherche pour éclairer leur réflexion.

Comme nous avons tenté de le décrire à l'aide de deux exemples, l'absence de données de base au niveau culturel nuit considérablement au développement du secteur à l'heure où toutes les décisions se justifient en termes de retombées économiques et sociales.

Nous avons donc un urgent besoin de données, de statistiques culturelles régionales afin de sortir

5. Commission de formation professionnelle de la main-d'oeuvre des régions du Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie–Îles-de-la-Madeleine, *Plan régional de développement de la main-d'oeuvre 1993-1994, région Bas-Saint-Laurent*, novembre 1992.

le secteur culturel régional de la nébulosité où on le confine depuis trop longtemps.

De la conscientisation à la légitimation

Nous en sommes donc encore au niveau de la conscientisation de l'ensemble des intervenants socio-économiques et des différents paliers décisionnels à l'existence d'un secteur économique culturel et ce, compte tenu de l'absence de données régionales.

En effet, certains des partenaires actuels ou potentiels du développement culturel régional, tels les municipalités et les milieux d'affaires, admettent que «Oui, les activités culturelles peuvent produire un impact économique positif», mais cette prise de conscience est davantage tributaire des études réalisées sur les événements culturels d'envergure de Montréal comme le *Festival de jazz* ou le *Festival Juste pour rire* ou les événements fort médiatisés des grands musées d'État, de même qu'à certaines données publiées pour l'ensemble du Québec.

Mais rarement cette prise de conscience ou cette analyse sera appliquée à une région comme la nôtre puisque cette démonstration reste à faire.

Les besoins en matière de statistiques culturelles régionales

Déjà un groupe de travail de Statistique Canada a amorcé l'étude de la population active du secteur culturel en consultant la communauté culturelle canadienne, afin d'identifier les enjeux et besoins en information de celle-ci.

Ces besoins se résument pour le moment à:

— identifier le nombre de personnes qui demandent des subventions;

— décrire les niveaux actuels et les exigences par rapport à la formation;

— déterminer les obstacles à l'entrée et à l'avancement dans le secteur;

— décrire l'expérience et la mobilité professionnelle;

— exprimer les caractéristiques démographiques de la population active du secteur culturel;

— indiquer le temps consacré à un autre emploi de même que les niveaux de revenus de cette population active;

— identifier le nombre de travailleurs indépendants et à temps partiel;

— tenter de cerner le nombre de bénévoles et le genre de travaux qu'ils accomplissent;

— mesurer les retombées économiques du secteur;

— indiquer le temps alloué à la pratique, à l'administration, au lobbying, à la collecte de fonds, etc.;

— faire état de l'évolution économique, sociale, technologique et politique de notre société et de ses répercussions sur la population active du secteur culture[6].

Nous pourrions ajouter à cette liste de besoins:

— indiquer le temps alloué au travail invisible, intangible que sont la réflexion, la recherche, la préparation mentale à la création (si ce temps peut être comptabilisable...).

Ce projet sur la population active du secteur culturel est censé mesurer la valeur sociale et économique des artistes et des travailleurs de ce secteur.

De son côté, le Bureau de la statistique du Québec se préoccupe davantage de statistiques culturelles depuis le milieu des années 1980; depuis 1989, il publie des «indicateurs d'activités culturelles» dans la plupart des domaines culturels.

Ces publications sont, à ma connaissance, peu connues en dehors de groupes ou d'individus initiés à l'utilisation des statistiques. Le fait que des représentants du BSQ prennent contact avec des associations culturelles pour leur faire part de

6. Extrait de: Statistique Canada, *Projet sur la population active du secteur culturel*, juillet 1992.

leur intérêt à développer ce secteur va changer cette situation, si ce n'est déjà fait.

Mais si l'existence de ces statistiques nationales est intéressante, pour nous qui travaillons en région, la publication de données régionales s'avéreraient fort utiles voire indispensables.

Au niveau régional, nous avons donc besoin des données de base déjà recueillies au niveau national regroupées par région administrative et plus particulièrement des données économiques (emplois, impact des activités, investissements publics, etc.).

Les données sur l'emploi sont parmi les plus importantes dans le contexte sociopolitique qui caractérise la région du Bas-Saint-Laurent et si nous réussissons à obtenir des informations sur les créateurs qui le plus souvent demeurent invisibles dans la répartition actuelle des catégories d'emploi, nous détiendrons peut-être les prémisses à la reconnaissance professionnelle des artistes dans nos régions.

L'urgence déjà mentionnée, il y a quelques années, d'établir un cadre de référence et des indicateurs culturels propres au secteur culturel est donc encore présente.

> En résumé, on y trouve essentiellement des informations à caractère économique: revenus, dépenses et parfois investissements, de même que certaines données traitant de quantités physiques ou autres (nombre de films, de représentations, de spectateurs). Ces données nous renseignent quant aux ressources de ces activités et leur popularité. Très peu concernent ce qui fait leur spécificité ou les contenus véhiculés. À cet égard, les exceptions sont assez rares et la plupart du temps bien insatisfaisantes.
>
> Ces statistiques ont donc une certaine cohérence dans la mesure où elles portent sur les ressources nécessaires pour réaliser ces activités. Mais cette logique est extérieure à l'objet même que l'on veut décrire quantitativement. On s'est inspiré, à bon droit, de l'expérience des statistiques économiques pour y établir une certaine cohérence, mais on ne peut alors traiter ces statistiques de culturelles. On a tout au plus un ensemble de statistiques économiques sur les affaires culturelles[7].

En guise de conclusion, j'aimerais vous signaler que de prime abord, le thème de l'atelier me parut fort simple: il s'agissait, pour moi, d'exprimer les besoins des divers milieux culturels que je côtoie dans mon travail et d'indiquer sous quelle forme de présentation les statistiques culturelles pourraient être facilement utilisées.

Au fur et à mesure de mes lectures et réflexions, je me rendis compte que la question est fort complexe.

D'une part, les statistiques culturelles sont davantage des statistiques économiques portant sur les arts et la culture et les statisticiens ont de la difficulté à définir un système de statistiques culturelles.

D'autre part, tout en étant consciente que mon intérêt et celui de certains intervenants culturels pour les statistiques culturelles relèvent de besoins à faire reconnaître et à légitimer, je me suis demandé jusqu'où les statistiques culturelles peuvent cerner cette expression symbolique d'un peuple qu'est la culture? On peut sûrement traiter statistiquement de ses manifestations mais à mon avis, il restera toujours de larges espaces non identifiables, non mesurables et libres de toutes formes de comptabilité dans les arts et la culture. Je crois que c'est bien ainsi!

---

7. Baillargeon, Jean-Paul, «Les statistiques culturelles – Pour qui? – Pourquoi?», *La culture: une industrie?*, IQRC, 1984, p. 174. (Coll. «Questions de culture» n° 7).

LA STATISTIQUE CULTURELLE RÉGIONALE: PROBLÈMES, PROJETS ET DÉVELOPPEMENTS RÉCENTS AU BUREAU DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC

Serge BERNIER, directeur

Direction des statistiques sur les industries
Bureau de la statistique du Québec[1]

Depuis le premier recensement de Jean Talon, la statistique a bien évolué chez nous. La statistique agricole est même organisée en système depuis près d'un siècle. Cependant, la statistique culturelle ne fait partie du champ d'intérêt et des préoccupations des statisticiens que depuis les années 1970. Alors, comment s'étonner que la statistique culturelle régionale (infraprovinciale) soit plus en devenir qu'autre chose?

J'ai la conviction que ce ne sont pourtant pas les besoins qui manquent. Nos gestionnaires et décideurs en région ont à faire la promotion et l'évaluation d'activités et cela se fait avec de l'information sur les produits, les marchés, etc.

Le Bureau de la statistique du Québec (BSQ) a fait de la statistique régionale l'un des principaux objectifs de son mandat. Le succès remporté par les deux séries de compendiums régionaux (1987-*Portrait statistique régional*; 1990-*Principales caractéristiques de la population des MRC*) ainsi que la tournure des discussions entourant la mise en chantier d'une troisième série illustrent bien la pertinence de cet objectif.

Développements récents au Bureau de la statistique du Québec

Cette volonté de développer et de maintenir en place un programme de statistiques régionales s'étend maintenant au champ de la culture. Un premier projet sur les projections cinématographiques, datant de 1975 et toujours actif, produit des statistiques régionales; le projet a été développé à l'origine avec la Régie du cinéma qui finance maintenant le projet de concert avec le BSQ. Aucun nouveau projet de production statistique à caractère régional, dans le champ de la culture, ne s'était ajouté depuis. Comme les dépenses de l'administration publique au titre de la culture figurent depuis des années en tête de nos priorités en matière de statistiques culturelles, il était normal que nos premiers efforts de régionalisation soient dirigés vers ce secteur. Ce choix nous semble d'autant plus important que le gouvernement du Québec met présentement en place une politique de régionalisation à plusieurs niveaux et que les attentes à l'égard de la statistique régionale ne pourront que s'accroître.

1. L'auteur remercie Jean-Paul Baillargeon, André Côté et Gaëtan Hardy pour leurs précieux commentaires. Les propos tenus dans cet exposé n'engagent toutefois que l'auteur.

Notre premier effort fut de nous associer à nos collègues du ministère de la Culture pour convaincre ceux du ministère des Affaires municipales de modifier le contenu du rapport financier que doivent compléter les municipalités, afin de mieux y cerner les dépenses au titre de la culture. Cette question était d'autant plus importante que toute enquête sur le sujet ne pouvait donner que des données très approximatives, puisque la structure budgétaire des municipalités n'était pas organisée pour répondre à ce genre de question ou besoin. Nous avons déjà obtenu des prévisions de dépenses pour 1992, les premières données réelles sont attendues pour l'automne 1993. Comme nous disposons de données pour chacune des municipalités, il nous sera facile de les régionaliser en les ventilant selon les nouvelles variables qui permettent maintenant de distinguer les activités sportives des activités culturelles (catégories: administration, centre communautaire, bibliothèque, musée et centre d'exposition, biens patrimoniaux, autres).

Nous nous sommes ensuite tournés vers la régionalisation des dépenses du gouvernement du Québec. Le BSQ réalise depuis plusieurs années, de concert avec Statistique Canada, l'enquête annuelle sur les dépenses au titre de la culture de l'administration publique québécoise. Cette enquête recense les dépenses au titre de la culture de près d'une trentaine de ministères et organismes. Après nous être assurés de la faisabilité du projet auprès des répondants, nous avons ajouté au questionnaire habituel pour 1991-1992 un volet de répartition régionale. Nous aurions trop accru le fardeau de réponse en multipliant le questionnaire que l'on connaît par seize, puisque le Québec compte autant de régions administratives. Nous avons donc d'abord demandé aux répondants de répartir par région l'ensemble des dépenses par catégorie (internes et externes) et de fournir ensuite l'ensemble des dépenses par domaine pour chacune des régions, plutôt qu'un croisement complet de ces deux ensembles de variables, comme c'est le cas pour l'ensemble du Québec. Les résultats complets de 1991-1992 seront diffusés à l'automne 1993, mais nous pouvons d'ores et déjà tirer certaines observations de cette enquête.

Les difficultés de la statistique régionale

La première observation que je tire de cette expérience et des précédentes, est que la statistique régionale, et la statistique régionale culturelle en particulier, représente un défi important pour le système statistique. Avec des ressources de plus en plus limitées le statisticien ne peut plus, depuis longtemps d'ailleurs, faire l'adéquation automatique entre besoins et production statistique; il doit davantage colliger et intégrer des données de sources diverses. Plusieurs difficultés, ou défis, parsèment donc le chemin statistique. J'en mentionnerai ici les principales, tirées de ces expériences.

D'abord, le *concept même de région* constitue souvent un problème du fait qu'il varie. En plus des régions administratives officielles (les 16 décrétées en 1987), on connaît au gouvernement du Québec toute une série d'ensembles régionaux répondant à des besoins administratifs divers. Mentionnons, par exemple, les régions agricoles, les régions touristiques, les régions sociosanitaires, les régions scolaires, les écozones, etc. Une directive gouvernementale doit nous mener à l'uniformisation, mais il y a plusieurs dérogations autorisées. Cela rend la tâche du statisticien plus complexe car le regroupement de données portant sur des ensembles régionaux différents et parfois incompatibles est une difficulté souvent importante.

L'application de *règles de confidentialité*, telle que nous y oblige la loi de la statistique, est aussi une difficulté omniprésente dans la production et l'intégration de statistiques régionales. En effet, plus on restreint l'univers statistique observé, plus on diminue le nombre d'observations et plus on s'expose à des problèmes de confidentialité. Les règles qui nous servent à déterminer si une donnée est confidentielle ou pas sont par ailleurs bien structurées. On distingue d'abord la confidentialité primaire où une donnée est confidentielle en soi, soit à cause du nombre de répondants impliqués ou à cause de la forte prépondérance de l'un d'eux dans le groupe. Il y a ensuite la confidentialité dite secondaire où une donnée non confidentielle en elle-même le devient pour en protéger une autre.

La *concentration d'entreprises* amène une diminution du nombre d'observations et par conséquent un accroissement de la confidentialité du

genre dont on vient de parler. Mais en plus, cela rend parfois la production de données régionales complètement inutile. Pensons, par exemple, au secteur de la distribution du film et à la concentration des distributeurs dans la région de Montréal.

La *conception des enquêtes* nationales à base échantillonnale rend souvent impossible ou très risquée la production de données régionales. En effet, un plan de sondage qui est fait pour fournir de bonnes données au niveau général, mais qui ne prévoit aucune stratification régionale amène à la production d'estimations régionales synthétiques dont la fiabilité est très souvent douteuse. C'est le cas de plusieurs enquêtes de type ménage. Mais la solution est toute simple: il suffit de stratifier au niveau régional, ce qui augmente forcément la taille de l'échantillon et hausse par conséquent les coûts. Cela ramène, tout de go, au principal problème de la statistique régionale: *le financement.*

L'*unité statistique enquêtée* peut elle-même poser un problème sérieux. En effet, certaines enquêtes, à *Statistique Canada* entre autres, sont faites au niveau de l'entreprise plutôt que de l'établissement. Quand le siège social à Toronto répond pour l'ensemble du Canada avec un vague pourcentage de répartition par province, on a là un problème au niveau du Québec lui-même. Alors les régions, oubliez ça!

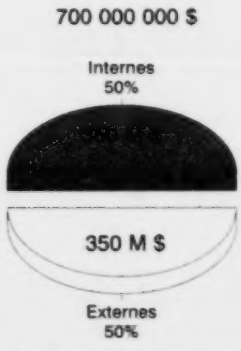
La *formulation même des besoins*, ou plutôt leur non-formulation, est sans doute une cause possible de la carence de statistiques culturelles régionales. Les intervenants régionaux sont, par définition, répartis sur le territoire. Il ont sans doute peu d'occasions de se rencontrer, de se concerter et de faire état de leurs préoccupations statistiques communes. Il peut y avoir là, à mon avis, un facteur explicatif de ce phénomène. Souhaitons que ce congrès de l'ACFAS soit l'occasion pour les utilisateurs régionaux d'exprimer leurs besoins et pour nous, les statisticiens, d'être à l'écoute (dans la mesure de nos moyens et des leurs).

Mais tous ces défis et difficultés ne nous empêcheront pas d'essayer. Il doit y avoir une *sensibilité et une volonté de l'appareil statistique* à l'égard de la statistique régionale. Nous partons de loin car, comme mentionné plus haut, il y a même des secteurs où on a de la difficulté à avoir de bonnes données québécoises. Il ne faut donc pas s'étonner qu'on soit loin d'un portrait culturel statistique complet du Bas-Saint-Laurent, de la Côte-Nord ou de l'Estrie. Quant au BSQ et à ses partenaires, la volonté y est, malgré des moyens fort restreints. Notre stratégie est donc de mettre l'accent là où on peut obtenir des résultats rapides sans ajouter trop de ressources à des programmes existants. Ce qui nous ramène à quelques résultats préliminaires de cette première enquête sur la répartition régionale des dépenses au titre de la culture du gouvernement du Québec.

Les dépenses au titre de la culture du gouvernement du Québec, selon la région. Quelques résultats

Je ne ferai pas ici une présentation détaillée des résultats de cette enquête pour chacune des régions. Le traitement des données sera bientôt complété et une publication du Bureau, à paraître, en fournira tout le détail. L'analyse des premiers résultats de l'enquête m'amène toutefois à attirer l'attention sur les pièges que peuvent cacher ces données.

GRAPHIQUE 1
Dépenses au titre de la culture de l'administration publique québécoise, 1991-1992



Source: Bureau de la statistique du Québec.

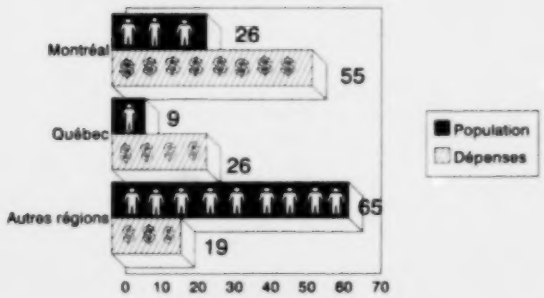
Des quelque 700 millions de dollars (graphique 1) que le gouvernement du Québec (une trentaine de ministères et organismes) a consacré à la

culture en 1991-1992, la moitié (350 millions de dollars) sont des subventions, contributions et transferts versés à des particuliers, associations, organismes, municipalités et autres. L'autre moitié est faite de dépenses internes qui servent à administrer les programmes des ministères et organismes et à offrir directement des services à la population (musées, conservatoires, etc.).

La région de Montréal, la plus populeuse des seize régions administratives du Québec avec 26 % de la population, reçoit 55 % des dépenses totales (graphique 2); la région de Québec (9 % de la population) reçoit 26 % des dépenses et les quatorze autres régions (65 % de la population) reçoivent 19 % des dépenses. Cela crée en apparence une importante situation de distorsion, mais il faut y voir de plus près avant de conclure. Voilà un premier piège.

GRAPHIQUE 2

Répartition en pourcentage des dépenses au titre de la culture de l'administration publique québécoise, 1991-1992 et de la population 1991, selon les régions du Québec

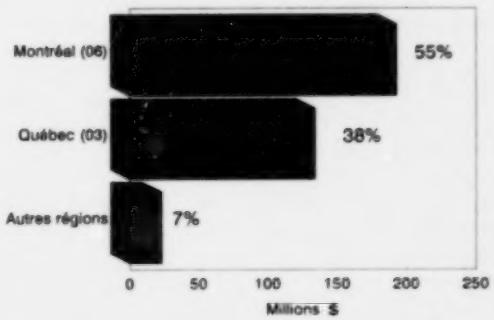


Sources: Bureau de la statistique du Québec et Statistique Canada.

D'abord, il est important de distinguer entre dépenses internes et externes. On remarque alors une très forte concentration des dépenses internes dans les régions de Montréal et de Québec. Les dépenses internes sont ces dépenses des ministères et organismes pour les travaux effectués dans leurs locaux par leur personnel, incluant entre autres les dépenses au titre de l'administration des programmes de transfert. En 1991-1992, plus de 55 % des dépenses internes sont concentrées dans la région de Montréal (graphique 3) et plus de 38 % dans la région de Québec, ce qui laisse 23 millions de dollars pour les autres régions (7 %).

GRAPHIQUE 3

Dépenses internes au titre de la culture de l'administration publique québécoise, selon la région, 1991-1992



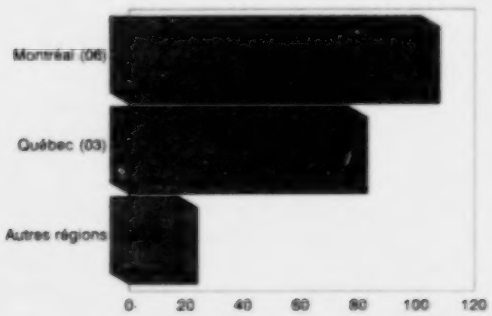
Source: Bureau de la statistique du Québec.

Il y a à l'évidence concentration de l'appareil gouvernemental dans les régions de Montréal et de Québec. Cependant, la délimitation du Québec en seize régions est très récente (1987) et ce sont précisément les anciennes régions de Montréal (devenue en gros Montréal, Laval, Laurentides, Lanaudière, Montérégie) et de Québec (devenue en gros Québec et Chaudière-Appalaches) qui ont subi les transformations les plus importantes. Réunies, ces sept régions comptent pour 72 % de la population. Comme l'appareil public a été implanté bien avant 1987, il ne faut peut-être pas s'étonner autant de cette concentration des dépenses internes qui, vue sous l'angle des anciennes régions, devient beaucoup moins importante. L'appareil public met généralement un certain temps à s'adapter à des changements de cette envergure et le contexte budgétaire que nous connaissons depuis quelques années rend sans doute les choses plus difficiles.

Quant aux dépenses externes, on est instinctivement porté à les examiner sous l'angle des dépenses per capita. Les dépenses externes sont faites, comme mentionné plus haut, de subventions, contributions et transferts, donc de sommes

qui sont redistribuées à la population. Là encore la dépense[2] est principalement concentrée dans les deux mêmes régions de Montréal et de Québec (graphique 4). Les citoyens de ces régions seraient-ils avantagés par rapport à leurs concitoyens des autres régions?

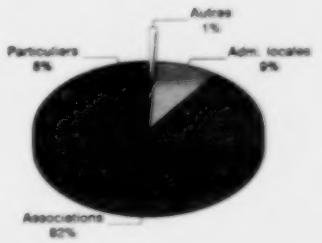
GRAPHIQUE 4
Dépenses externes per capita au titre de la culture de l'administration publique québécoise, selon la région, 1991-1992



Source: Bureau de la statistique du Québec.

L'examen des catégories de dépenses (particuliers, associations et organismes, administrations locales, autres) nous aidera à y voir de plus près. Les subventions, contributions et transferts du gouvernement du Québec, en matière de culture, sont en grande majorité (82 %) (graphique 5) versés à des associations et organismes. On en déduit donc que ces associations et organismes ont leur place d'affaires principalement dans les régions de Québec ou de Montréal, puisque c'est là que la grande majorité de l'argent est envoyé.

GRAPHIQUE 5
Dépenses externes au titre de la culture de l'administration publique québécoise, selon le genre de destinataire, 1991-1992



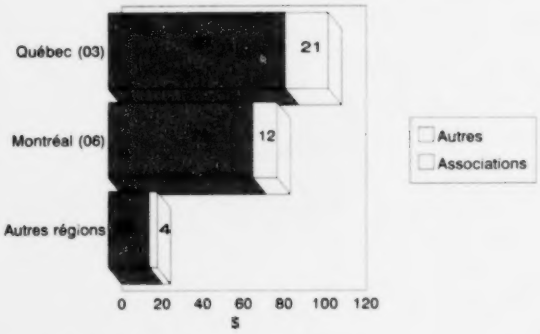
Source: Bureau de la statistique du Québec.

Cela fait par contre grimper artificiellement la dépense per capita de ces régions (graphique 6), car certains de ces organismes et associations sont à caractère national et n'y sont pas établis pour desservir les citoyens de ces régions uniquement, mais plutôt pour desservir leurs membres qui eux, peuvent être répartis sur l'ensemble du territoire. Le ratio per capita régional peut ainsi constituer un piège et il faut être prudent dans son interprétation. Nous en sommes à la première tentative de régionalisation de ces indicateurs et ce point particulier met en lumière un aspect méthodologique sur lequel il faudra sans doute nous pencher. Il nous faudra trouver une façon de pondérer la dépense per capita avec les transferts aux associations et organismes et nous n'avons pas de modèle dont nous inspirer.

2. La dépense per capita est ici calculée à partir de la population totale de la région. D'autres ratios per capita pourraient être calculés sur d'autres bases (nombre d'artistes, nombre d'organismes, nombre d'usagers de biens culturels, etc.).

GRAPHIQUE 6

Dépenses externes per capita au titre de la culture de l'administration publique québécoise, selon la région et le destinataire, 1991-1992



Source: Bureau de la statistique du Québec.

Cependant, la dépense globale par région n'en demeure pas moins juste et elle nous montre que les associations et organismes du secteur privé ont le même comportement que le gouvernement quant à leur localisation.

Conclusion

J'espère que ce premier projet de statistiques culturelles régionales sera un premier pas vers la réponse aux besoins qui nous seront sûrement exprimés. J'espère aussi que les utilisateurs de ces données sauront leur faire dire toute la vérité et rien que la vérité; Alfred Sauvy n'a-t-il pas dit que «les chiffres sont des innocents qui avouent facilement sous la torture»?

Quant à nos plans d'avenir, il devront évidemment être à la mesure de nos ressources. Nous avons néanmoins l'intention de poursuivre la production de ces données régionales sur les dépenses de l'administration publique québécoise. J'espère aussi que nous pourrons un jour faire de même avec les données de l'administration fédérale; le défi me semble de taille. Une prochaine étape sera aussi d'examiner de plus près les enquêtes de comportements que nous utilisons et d'essayer d'en tirer certaines données régionales. Les quelques essais que nous avons faits à ce jour nous donnent une lueur d'espoir.

Il faudra également travailler sur des critères de regroupement de régions, car la nature même de certaines données (rappelons-nous les problèmes de concentration d'entreprises) fera en sorte qu'on ne pourra pas obtenir une ventilation complète pour les seize régions. Pour certains secteurs, il faudra donc faire des regroupements de régions en tenant compte de particularités communes permettant une lecture régionale utile. On pourrait, par exemple, regrouper les régions périphériques, les régions urbanisées, les régions éloignées, etc. L'important sera que le choix de ces critères corresponde à la réalité régionale et aux besoins des intervenants régionaux. Et là j'ai besoin de vous.

En terminant, je suis donc ouvert et très intéressé à entendre vos commentaires sur l'importance de ces données et sur la nature de vos besoins prioritaires.

FORMATION D'INDICATEURS ET DÉFIS POSÉS PAR L'ÉVALUATION DE LA POLITIQUE CULTURELLE

Rosaire GARON, agent de recherche

Recherche et statistique
Ministère de la Culture

La présente communication n'a pas pour but de proposer un système complet d'indicateurs culturels qui pourrait répondre aux besoins diversifiés de multiples informateurs, comme cela pourrait être le cas d'une agence gouvernementale de statistiques ou d'un institut de recherche. Plutôt, notre projet s'insère dans le cadre de l'administration gouvernementale et a des visées pragmatiques; il cherche à concevoir un *modèle réduit* d'indicateurs statistiques pouvant répondre aux besoins particuliers d'évaluation de la politique culturelle que le Québec a adoptée en 1992. D'ailleurs, dans cet exercice, nous devons manifester une certaine prudence, voire une certaine humilité, à la lumière de l'échec des expériences passées; les grands projets visant l'élaboration de systèmes intégrés et exhaustifs d'information statistique ou d'indicateurs culturels ont rarement dépassé le stade de la conception et de leur réalisation sur papier. Les carences dans les statistiques culturelles et les coûts associés à la cueillette des données ont empêché de donner des suites véritables à ces projets par ailleurs fort louables.

Notre perspective relève d'une préoccupation de planification de l'action culturelle par une administration gouvernementale. Plus précisément, l'objet de cette communication est de s'interroger sur la possibilité de construire un ensemble d'indicateurs qui pourraient adéquatement être utilisés dans le cadre de l'évaluation de la politique culturelle du Québec, du moins dans quelques-unes de ses orientations majeures. On entrevoit dès lors l'usage limité de ces indicateurs, conçus pour répondre à des impératifs administratifs et principalement à une évaluation de l'intervention des pouvoirs publics.

Après avoir rappelé l'origine des indicateurs culturels et en avoir proposé une définition acceptable pour les fins que nous poursuivons, nous présenterons un cadre de référence qui permet de préciser sur quoi doit porter l'évaluation de la politique et, conséquemment, les indicateurs à construire à cette fin; puis, à partir de quelques orientations de la politique culturelle, nous illustrerons notre démarche et le programme d'indicateurs que nous prévoyons entreprendre.

Origine des indicateurs culturels

Les indicateurs culturels sont venus plus tardivement que les indicateurs sociaux mais ils trouvent leur origine dans le même courant et la même volonté de mesurer l'impact des programmes gouvernementaux sur la société. Aux États-Unis, la préoccupation de développer des indicateurs sociaux remonte aux années 1960; les décideurs politiques et les administrateurs publics se sont sentis démunis pour mesurer les effets des programmes gouvernementaux sur la société et ont

FORMATION D'INDICATEURS ET DÉFIS POSÉS PAR L'ÉVALUATION DE LA POLITIQUE CULTURELLE

Rosaire GARON, agent de recherche

Recherche et statistique
Ministère de la Culture

La présente communication n'a pas pour but de proposer un système complet d'indicateurs culturels qui pourrait répondre aux besoins diversifiés de multiples informateurs, comme cela pourrait être le cas d'une agence gouvernementale de statistiques ou d'un institut de recherche. Plutôt, notre projet s'insère dans le cadre de l'administration gouvernementale et a des visées pragmatiques; il cherche à concevoir un *modèle réduit* d'indicateurs statistiques pouvant répondre aux besoins particuliers d'évaluation de la politique culturelle que le Québec a adoptée en 1992. D'ailleurs, dans cet exercice, nous devons manifester une certaine prudence, voire une certaine humilité, à la lumière de l'échec des expériences passées; les grands projets visant l'élaboration de systèmes intégrés et exhaustifs d'information statistique ou d'indicateurs culturels ont rarement dépassé le stade de la conception et de leur réalisation sur papier. Les carences dans les statistiques culturelles et les coûts associés à la cueillette des données ont empêché de donner des suites véritables à ces projets par ailleurs fort louables.

Notre perspective relève d'une préoccupation de planification de l'action culturelle par une administration gouvernementale. Plus précisément, l'objet de cette communication est de s'interroger sur la possibilité de construire un ensemble d'indicateurs qui pourraient adéquatement être utilisés dans le cadre de l'évaluation de la politique culturelle du Québec, du moins dans quelques-unes de ses orientations majeures. On entrevoit dès lors l'usage limité de ces indicateurs, conçus pour répondre à des impératifs administratifs et principalement à une évaluation de l'intervention des pouvoirs publics.

Après avoir rappelé l'origine des indicateurs culturels et en avoir proposé une définition acceptable pour les fins que nous poursuivons, nous présenterons un cadre de référence qui permet de préciser sur quoi doit porter l'évaluation de la politique et, conséquemment, les indicateurs à construire à cette fin; puis, à partir de quelques orientations de la politique culturelle, nous illustrerons notre démarche et le programme d'indicateurs que nous prévoyons entreprendre.

Origine des indicateurs culturels

Les indicateurs culturels sont venus plus tardivement que les indicateurs sociaux mais ils trouvent leur origine dans le même courant et la même volonté de mesurer l'impact des programmes gouvernementaux sur la société. Aux États-Unis, la préoccupation de développer des indicateurs sociaux remonte aux années 1960; les décideurs politiques et les administrateurs publics se sont sentis démunis pour mesurer les effets des programmes gouvernementaux sur la société et ont

fait appel aux scientifiques pour concevoir des moyens d'évaluer les conséquences des politiques et des programmes gouvernementaux. Selon Kenneth C. Land, la notion contemporaine d'indicateur social serait une conséquence du programme spatial de la NASA[1]; on a voulu déterminer quelle était la nature et l'ampleur des effets de ce programme sur la société américaine. Dans la communauté scientifique, il y avait un certain consensus à l'effet que plusieurs aspects de la vie de nos sociétés modernes n'étaient pas suffisamment mesurés par les moyens existants et que les données nécessaires à cette fin, de même qu'un cadre et une méthodologie appropriée, faisaient défaut.

Ces préoccupations ont suscité un intérêt grandissant pour développer une instrumentation qui permettrait de faire le *monitoring* du changement social, d'identifier et de suivre les conditions qui jouent sur le changement socio-économique et de mesurer les courants sociaux[2]. Ce mouvement a donné lieu, au cours des années 1960, à un nouveau vocabulaire issu des préoccupations de planification sociale; mentionnons quelques termes nouveaux qui sont apparus à l'époque et qui sont significatifs des préoccupations d'alors: indicateur social, planification sociale, prospective, planification à long terme, futurologie, indice de qualité de vie, de bien-être. Ils manifestent un état de crise très profond et une grande inquiétude face à de nouveaux problèmes sociaux: problèmes de l'enseignement, de l'égalité des sexes, des minorités visibles, du vieillissement de la population, de la pauvreté endémique, etc.[3]

Les indicateurs culturels s'inspirent de la même problématique que celle des indicateurs sociaux: mesurer l'état de développement d'une société, anticiper sur son futur et, si possible, en modifier le cours selon des objectifs socialement souhaitables. L'UNESCO a beaucoup fait pour susciter l'intérêt des administrations gouvernementales au développement culturel et pour qu'elles se dotent des instruments statistiques appropriés pour en suivre le cours. On retrouve déjà des recommandations en ce sens aux conférences de Venise (1970) et d'Helsinki (1972), où on affirme l'importance des statistiques et d'indicateurs pour la planification et l'élaboration de politiques culturelles. La Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Asie (1973) a insisté sur le besoin d'élaborer un modèle statistique devant refléter la complexité des situations culturelles. À plusieurs reprises par la suite, on a réaffirmé la nécessité pour les États de se doter de programmes de statistiques et d'indicateurs en vue de mieux planifier l'action et la réalisation des politiques culturelles, en particulier lorsqu'elles se situent dans la poursuite de valeurs démocratiques.

Les travaux de l'UNESCO ont donné lieu à plusieurs propositions de nomenclatures, de systèmes d'information statistique et d'indicateurs culturels, soit à l'intention des pays, soit à des fins de comparaison internationale. Par exemple, MATHEW propose une liste d'indicateurs pour les pays asiatiques, regroupés autour d'objectifs reliés aux fonctions culturelles, la création, la promotion, la préservation, la diffusion, l'éducation, ou encore d'objectifs plus globaux tels l'accès, la démocratisation, la justice sociale, la qualité, l'identité nationale[4]. L'UNESCO a également développé un certain nombre d'outils à l'intention des pays pour leur présenter des modèles dans l'élaboration de leurs statistiques. Concrètement cependant, très peu de pays ont pu se doter d'un système satisfaisant d'indicateurs culturels et cela est largement attribuable aux déficiences de leur système d'information statistique en matière de culture.

Au Québec, sont apparues dernièrement plusieurs publications sur les indicateurs. Plusieurs

1. La NASA a demandé à l'*American Academy of Arts and Sciences*, en 1962, d'étudier les conséquences sociales, économiques et technologiques inattendues de son programme sur la société américaine.
2. Mentionnons ici l'ouvrage de Raymond Bauer, *Social Indicators* et la communication de Moore et Sheldon, *Monitoring Social Change: A Conceptual and Programatic Statement* qui, du côté américain, ont largement contribué à la définition et à l'élaboration d'indicateurs sociaux.
3. Martin, Gérard-J., «Indicateurs sociaux et évaluation des effets des politiques», *Colloque international, l'administration publique*, Québec, mai 1979, vol. VI, p. 1369.
4. Mathew., N.T., Cultural Indicators for Asian Countries, Meeting of Experts on Statistics and Indicators of Culture for Asia, UNESCO, ST-83/CONF.605/5, p. 12 ss.

ministères et organismes gouvernementaux ont leur publication annuelle d'indicateurs. Dans le domaine culturel, on se préoccupe depuis plusieurs années de la production de statistiques et d'indicateurs, mais les réalisations importantes sont récentes. En plus du recueil monumental produit par l'Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC) en 1985, *Statistiques culturelles du Québec, 1971-1982*, signalons la publication du Bureau de la statistique du Québec (BSQ) sur *les indicateurs d'activités culturelles*, qui paraît depuis 1989, et cette autre source que sont *les indicateurs de la situation linguistique au Québec*, qui en est à sa deuxième édition. Certains indicateurs élaborés dans le cadre de ces publications pourront servir à l'évaluation de la politique culturelle.

Définition de l'indicateur culturel

Plusieurs définitions d'indicateur culturel ont été proposées; ces définitions reprennent et adaptent le plus souvent celles des indicateurs sociaux. Spontanément, la notion d'indicateur renvoie à une sélection de l'information parmi une masse de données; l'indicateur doit prétendre représenter autre chose que lui-même. Chez les experts, la notion d'indicateur réfère habituellement à une mesure exprimée en nombres et les indicateurs sont reliés entre eux de manière à constituer un système logique[5]. Certains auteurs signalent qu'il ne faut pas toutefois restreindre l'indicateur aux informations numériques et que des indicateurs qualitatifs peuvent aussi exister[6].

Signalons que la plupart des indicateurs proposés sont le plus souvent quantitatifs et qu'il y en a peu que l'on pourrait appeler qualitatifs. Cependant, plusieurs des objectifs assignés à la politique culturelle sont de nature qualitative; il y a donc une difficulté particulière à traduire des objectifs et des résultats qualitatifs en des indicateurs sous forme quantitative. Et si nous parvenons à effectuer cette traduction d'éléments qualitatifs en éléments quantitatifs, ces nouvelles constructions demeureront le plus souvent inadéquates à livrer l'essentiel des qualités qu'elles veulent exprimer. Il faut demeurer conscient, lors de l'analyse des indicateurs, que les transformations réductrices pour aboutir à une mesure synthétique – et c'est là l'intérêt de l'exercice – s'accompagnent d'une perte importante de l'information que contenaient les données initiales. Par ailleurs, les gestionnaires et les décideurs ont moins besoin d'une grande quantité d'informations et de données qui pourraient être très instructives que d'une information concise qui les renseigne sur l'objet même sur lequel ils ont à se prononcer.

Une définition d'indicateur social, qui s'est imposée et paraît convenir à l'indicateur culturel, est celle de Stuart Rice; on la retrouve citée par Serge Franchette dans une publication de l'UNESCO:

> Les indicateurs sociaux sont nécessaires pour trouver un chemin dans le labyrinthe des interconnexions sociales. Ils permettent de caractériser les *états sociaux*, de définir les *problèmes sociaux*, et de dégager les *tendances sociales*, que l'*ingénierie sociale* pourra, on l'espère, orienter dans le sens des *objectifs sociaux* formulés par la *planification sociale*[7].

Nous adoptons cette définition en substituant au terme social celui de culturel.

Selon Serge Franchette, cette définition met en lumière trois éléments principaux qui sont caractéristiques des indicateurs et de leurs buts:

> **1.** leur fonction descriptive: description d'états sociaux et de tendances du changement social (états de situation);
>
> **2.** leurs interconnexions, qui appellent une approche systémique et demande un certain cadre de référence pour les interpréter;
>
> **3.** leur fonction utilitaire en tant qu'instruments d'analyse au planificateur en lui permettant de suivre l'évolution sociale.

De façon idéale, un système cohérent d'indicateurs devrait fournir l'état d'une situation, présen-

5. *Ibid.*, p. 3.
6. *Ibid.*, p. 4.
7. Cité par Serge Franchette, dans «Problèmes de méthodologie et de sélection des indicateurs sociaux», *Les indicateurs sociaux: problèmes de définition et de sélection*, UNESCO, Rapports et documents de sciences sociales, n° 30, p. 7.

ter des tendances par rapport au passé et des projection ou anticipation sur l'avenir, apporter des éléments d'explication et servir à des fins de planification, de gestion et de prise de décision.

Signalons au passage comment l'usage attendu d'un indicateur le distingue de la statistique.

Distinction entre statistique et indicateur

Toutes les statistiques ne sont pas des indicateurs, en particulier les statistiques isolées qui ne s'inscrivent pas dans des séries, alors que tous les indicateurs numériques peuvent être considérés comme des statistiques. Ce qui caractérise l'indicateur c'est qu'il peut être une statistique mais construite pour un objectif particulier et utilisée dans un but précis; pour sa part, une statistique n'a pas cette référence immédiatement utilitaire, elle renvoie plutôt au caractère systématique dans la collecte de faits numériquement exprimés[8]. La statistique a aussi un caractère descriptif alors que les indicateurs sont orientés vers des cibles et servent de signaux des phénomènes.

Cadre de référence pour la construction d'indicateurs servant au suivi et à l'évaluation de la politique culturelle

Un mandat explicite dans le document de politique

Le Ministère a l'obligation d'assurer le suivi et l'évaluation de sa politique. On lit dans le document de la politique adoptée par le gouvernement en 1992: «Le ministère de la Culture, dit-on, aura un mandat axé sur les orientations, le suivi et l'évaluation périodique de l'application de la politique culturelle, en concertation avec les autres ministères et organismes d'État intéressés[9]».

Un mandat qui couvre l'activité du CALQ, de l'action ministérielle au central et en régions, de même que celle des autres ministères et organismes gouvernementaux intervenant en matière culturelle

Il faut voir cette obligation comme s'appliquant, en plus de l'activité menée par le Ministère au central, à l'activité régionale de même qu'à celle du Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ). En effet, les interventions dans le cadre de la politique culturelle sont menées directement par le Ministère ou par des organismes décentralisés; d'un autre côté, dans les perspectives tracées par la politique, l'action ministérielle vise l'harmonisation et la coordination des interventions et des activités sur l'ensemble du territoire mais en reconnaissant les caractères spécifiques des régions. À cet égard, il devient nécessaire de prévoir, lorsque possible, l'instrumentation nécessaire à la planification et à l'évaluation de la politique culturelle dans ses composantes régionales et décentralisées. Dans les faits cependant, la construction d'un ensemble relativement complet d'indicateurs ne pourra se faire que graduellement, en même temps que le développement d'un appareil statistique et des systèmes d'information. Il faudra s'assurer de la disponibilité des données régionales et décentralisées, de leur couverture d'univers semblables ou comparables et de leur traitement uniforme, de manière à pouvoir effectuer des comparaisons entre les régions et avec l'ensemble du Québec.

Une démarche inspirée par le processus d'évaluation

Le système d'indicateurs, avons-nous dit, doit servir à des fins de planification et d'évaluation de la politique culturelle. Il doit donc s'insérer dans la logique et la démarche propres à ces processus. On devra retrouver des indicateurs appropriés aux différentes étapes de la démarche et capables de supporter des rapports avec d'autres variables et

8. Bauer a défini ainsi les indicateurs sociaux: «Social indicators... are statistics, statistical series, and all other forms of evidence... that enable us to assess where we stand and where we are going with respect to our values and goals, and to evaluate specific programs and determine their impact.» Cité par CANT (1982), p. 2.
9. Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, *La politique culturelle du Québec. Notre culture, notre avenir*, Québec, 1992, p. 124.

des liens logiques avec les autres étapes. Cela oblige d'une part à concevoir des indicateurs pour les différentes étapes de la planification et de l'évaluation, à savoir la définition de la problématique et l'état de la situation, l'identification des ressources disponibles, la définition d'objectifs et la mesure des résultats obtenus (l'évaluation proprement dite) et, d'autre part, à assurer la liaison logique et les rapprochements statistiques entre indicateurs. En fait, ils devraient, idéalement, être capables de faire quatre choses: décrire, comparer, expliquer et prévoir:

1. décrire l'état du développement culturel (en général et les disparités régionales, par exemple);

2. comparer: les indicateurs doivent faciliter le classement des situations selon des catégories, des territoires ou des disciplines et fournir des éléments comparatifs;

3. expliquer: en identifiant les causes ou des facteurs explicatifs et les rapports entre variables;

4. prévoir: les indicateurs doivent fournir une prévision des effets résultant des décisions.

La démarche de travail

La méthode de travail que nous proposons est très simple; elle comprend essentiellement deux dimensions, l'une empruntée au processus d'évaluation, qui permet d'identifier différents genres d'indicateurs, et l'autre qui reprend les contenus de la politique, à savoir les axes et les grandes orientations.

Première dimension du modèle: une typologie d'indicateurs

Nous retenons les types d'indicateurs qui sont le plus souvent reconnus dans la littérature traitant de l'évaluation. Il s'agit des indicateurs construits pour fournir une connaissance de la situation, des moyens (ou de ressources), des objectifs et des résultats[10].

1. Décrire la situation à l'aide d'un ensemble de statistiques et d'indicateurs: cette étape consiste à colliger les informations qui vont renseigner sur l'état de la situation et faire comprendre quels sont les principaux problèmes, les enjeux en cause, les contraintes et les difficultés rencontrées. Signalons que l'information pertinente pour établir le constat peut être extrêmement variée et de nature autre que statistique. Elle peut, par exemple, informer sur les législations et la réglementation appliquées aux domaines d'activités, décrire les rôles des principaux intervenants, livrer les besoins et les attentes des artistes, des publics ou de la population en général à l'égard de l'intervention publique.

2. Identifier les objectifs de la politique culturelle et les traduire en indicateurs: la deuxième étape consiste à identifier les objectifs poursuivis par la politique culturelle et à les quantifier dans la mesure du possible. Le texte de la politique, lorsqu'il traite des objectifs, fournit des indications très larges, pas toujours en termes concrets se prêtant à la mesure. Le libellé se référera souvent à des finalités de l'action culturelle et à des valeurs, par exemple celles de la participation, du professionnalisme, du sentiment identitaire, etc. Compte tenu de la formulation générale des orientations, il faudra les interpréter à la lumière d'autres documents ou des pratiques administratives, de manière à les formuler sous forme d'objectifs concrets pouvant être atteints et planifiés.

3. La troisième étape consiste à identifier les ressources et les moyens disponibles et nécessaires. Ces ressources et moyens sont de différents ordres: ressources financières, ressources humaines, infrastructures. Mais s'agissant de l'action des pouvoirs publics, il y a d'autres moyens importants qui sont mis à contribution et qui sont souvent oubliés. C'est le cas, en particulier, des lois et des règlements dont l'impact peut être majeur sur le développement. Aussi, en plus des indicateurs élaborés à partir des transferts du Ministère, il pourrait être important d'en construire d'autres pour l'aide financière indirecte découlant, entre autres, de mesures protectionnistes, de mesures fiscales ou de législations spécifiques.

10. CANT, *Applications of Indicators to the Task of Cultural Planning at the National Level*, Paris, UNESCO, 1982, n° C-30.

4. La quatrième étape correspond à celle de l'évaluation proprement dite, c'est-à-dire à la mesure des résultats obtenus compte tenu des objectifs énoncés. Dans le cas de la politique culturelle, où les objectifs sont plus difficiles à quantifier, il est également plus délicat de définir un ensemble d'indicateurs sur la performance de l'action culturelle.

Il convient ici de signaler une différence importante entre ce que l'on appelle ici l'évaluation de la politique culturelle et l'évaluation de programmes. Dans ce dernier cas, on tente de vérifier l'existence et l'intensité des rapports entre les résultats et les moyens mis en oeuvre, d'évaluer si les moyens utilisés produisent les effets attendus, s'ils conviennent encore pour atteindre les cibles (anciennes ou nouvelles), dans quelle mesure ils contribuent à l'atteinte des objectifs planifiés mais aussi produisent des effets inattendus. Il y a une certaine démonstration de la causalité des moyens sur les effets qu'il faut établir dans l'évaluation des programmes. Dans le cas de l'évaluation de la politique culturelle, la perspective est beaucoup plus large; il importe moins d'établir les rapports entre tels moyens et tels effets que la convergence des effets des moyens et des actions vers les objectifs poursuivis. Il s'agit de vérifier si le développement culturel s'accomplit selon les trajectoires définies par la politique, d'avoir un tableau de bord qui renseigne sur la direction du développement, sa vitesse et les conditions environnantes qui l'affectent plutôt que sur l'effet mécanique des programmes.

Deuxième dimension du modèle: les axes et orientations de la politique

La deuxième dimension de notre modèle de travail consiste à préciser les contenus sur lesquels devront porter les indicateurs, i.e. le système de référence des indicateurs par rapport aux axes de la politique culturelle. Une partie des objectifs de la politique se retrouvent dans le dernier énoncé gouvernemental. Il en est d'autres dans les documents qui font également autorité, les textes de lois, les documents administratifs, la définition des programmes ou encore dans les énoncés de politiques sectorielles. Pour les fins de cette présentation, nous limitons l'identification des objectifs à ceux qui ont été explicités dans le document de politique de 1992 et qui sont regroupés sous trois axes. Nous les prenons comme hypothèse de travail, au départ, quitte à les compléter par la suite. Remarquons qu'une autre nomenclature en d'autres circonstances aurait été aussi valable; au lieu des axes de la politique actuelle, on aurait pu retenir une nomenclature basée sur les fonctions culturelles, comme la formation, la création, la production, la diffusion, la conservation et la fréquentation. À l'occasion dans le passé, les objectifs de la politique du Ministère ont été énoncés selon ces fonctions.

Les orientations fondamentales de la politique culturelle sont explicites; elles sont regroupées sous trois axes à partir desquels s'articule l'action gouvernementale et sont définis les objectifs généraux.

A) Sous l'axe de l'*affirmation de l'identité culturelle*, on retrouve les trois grands objectifs suivants:

1. Valoriser la langue française comme moyen d'exprimer la culture et d'y accéder.
2. Valoriser l'héritage culturel.
3. Renforcer le dialogue des cultures.

B) Sous le deuxième axe, *le soutien aux créateurs et aux arts*, figurent quatre objectifs, qui sont:

1. Favoriser en priorité la création artistique sous toutes ses formes.
2. Améliorer les conditions de vie professionnelle des créateurs et des artistes.
3. Assurer la vitalité des organismes artistiques.
4. Élaborer et mettre en oeuvre une stratégie de développement des industries culturelles.

C) Le troisième axe concerne *l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle*. Les objectifs qui s'y rattachent sont:

1. Renforcer l'éducation et la sensibilisation aux arts et à la culture.
2. Faciliter l'accès aux arts et à la culture.
3. Favoriser la participation des citoyens à la vie artistique et culturelle.

Chacun de ces grands objectifs demandera à être décrit de façon plus concrète à partir d'indications qui se trouvent dans la politique culturelle. Il faudra, par exemple, cerner à partir d'éléments beaucoup plus précis, comment mesurer la langue française comme moyen d'accès à la culture, ou

comment mesurer la vitalité des organismes artistiques, ou encore la participation à la vie culturelle.

Illustration de la méthode de travail proposée

Pour illustrer comment nous entendons procéder lors de la construction des indicateurs et des difficultés d'ordre conceptuel et méthodologique que nous appréhendons dans ce projet, nous avons retenu deux orientations fondamentales de la politique: celle de favoriser l'accès aux arts et à la culture, et cette autre de favoriser la participation des citoyens à la vie artistique et culturelle.

Voici les principales étapes par lesquelles nous prévoyons passer avant d'en arriver à la naissance d'un indicateur.

1. Tout d'abord, il faudra cerner de façon opérationnelle ce qu'il faut entendre par accès à la culture et par participation des citoyens à la vie culturelle. Le document de politique est assez peu explicite sur les réalités que recouvrent ces notions. Les notions d'*accès* et de *participation* sont des notions complémentaires dans les politiques culturelles et, dans la littérature, elles apparaissent étroitement associées comme deux volets d'une même réalité. Nous devons cependant les différencier suffisamment l'une de l'autre pour établir des éléments de mesure qui portent effectivement sur des réalités différentes et, par la suite, établir des relations entre accès et participation qui ne soient pas redondantes.

De façon opératoire, nous proposons de concevoir l'accès comme étant la partie caractérisant davantage l'offre culturelle dans ses différentes composantes (biens et services, offre marchande et non marchande), les infrastructures de diffusion et les produits offerts sur le marché; vue de ce côté, la problématique de l'accès considérera la question des infrastructures nécessaires à la diffusion culturelle et les conditions d'une offre adéquate de produits culturels sur le marché pour répondre aux besoins des publics.

La participation, pour sa part, met l'accent sur la réponse du public et de la population à une offre de biens et services, sur l'engagement personnel dans un processus de créativité (v.g. la pratique d'un art) et sur l'implication personnelle dans une action de développement culturel (v.g. bénévolat). Les indicateurs pourront exprimer la réponse de la population ou des publics selon le volume de la participation ou encore la diversité de cette participation.

2. La deuxième étape consiste à préciser les éléments ou objets faisant partie des notions retenues. Ainsi pour l'accès, on pourra privilégier la construction d'indicateurs sur les équipements et les lieux de diffusion culturelle, sur le volume et la diversité des produits culturels offerts sur le marché, sur leur distribution sur le territoire. De son côté, la participation pourra être décomposée en ses éléments les plus significatifs en regard de l'action des pouvoirs publics, par exemple la lecture, les sorties aux spectacles, la fréquentation des établissements culturels; ou encore, à partir des achats individuels de biens et services culturels, de la pratique d'activités littéraires ou artistiques à titre amateur, du mécénat, du bénévolat. Par ailleurs, la politique culturelle débouche sur une conception élargie de la culture par rapport à l'action traditionnelle du Ministère. Cela peut poser des difficultés particulières lorsque viendra le temps de retenir les éléments entrant dans la composition d'un indicateur. Par exemple, dans une mesure de l'accès de la population aux produits du spectacle, faut-il inclure les spectacles produits par les amateurs ou faut-il ne retenir que les spectacles professionnels? Faut-il se limiter aux spectacles subventionnés ou faut-il aussi compter les spectacles à caractère nettement commercial? Faut-il prendre en considération les spectacles télévisés et sur vidéocassettes ou seulement le spectacle vivant? Est-ce qu'une même définition des arts et de la culture peut être acceptable à la fois pour l'évaluation des interventions qui relèvent du Ministère et celles du Conseil des Arts et des Lettres du Québec?

3. Dans un troisième temps, on devra faire le bilan des informations dont on dispose pour voir si elles se prêtent à la construction des indicateurs prévus. Sont-elles disponibles, pertinentes et fiables? Se prêtent-elles aux manipulations nécessaires pour mesurer les phénomènes sous les angles voulus?

Un indicateur présentera des carences graves s'il ne permet pas d'interroger la réalité en regard des orientations et des objectifs poursuivis. Pour poursuivre avec nos exemples, disons qu'au Québec, compte tenu de notre géographie, la réparti-

tion sur le territoire des équipements culturels, dans les régions et à l'intérieur de la structure urbaine, est une dimension essentielle à considérer lorsqu'il s'agit de diffusion culturelle. Dans le cas des équipements culturels, nous disposons de banques de données qui permettent leur cartographie en fonction du territoire, du type d'équipement, de ses caractéristiques et de sa programmation. Il devient alors possible de représenter comment la population québécoise, selon sa localisation sur le territoire, a physiquement accès aux différents produits diffusés dans les lieux culturels.

Dans le cas des pratiques culturelles, nous disposons de plusieurs banques de données, certaines remontant à 1980, d'autres de dates plus récentes. Ces banques permettent de tracer l'évolution de la participation de la population aux activités culturelles dans le temps, sur le territoire et à l'intérieur de groupes sociodémographiques. Il devient possible d'élaborer un certain nombre de mesures qui permettent de porter un jugement sur les gains effectués en matière de diffusion et de démocratisation culturelle, sur des périodes précises.

4. Après s'être assuré que les informations sont valides et qu'elles se prêtent à l'élaboration d'instruments de mesure, il faut maintenant voir à quel type d'indicateur elles peuvent convenir. Est-ce que les données peuvent servir à décrire une situation, à établir un bilan critique des interventions et des ressources, à présenter l'évolution historique d'un phénomène ou à le caractériser par rapport aux objectifs de la politique culturelle? Selon leurs possibilités, les données pourront servir à la construction de plusieurs types d'indicateur; dans d'autres cas, elles conviendront davantage à un type précis.

Par exemple, les données sur les lieux de diffusion culturelle se prêtent bien à la construction d'indicateurs de situation et de moyens. Les données sur les pratiques culturelles fournissent des informations pertinentes quant au niveau actuel de participation et les progrès réalisés dans le temps.

5. L'étape subséquente consiste à choisir une forme de présentation de l'indicateur approprié au message que l'on veut livrer. Selon la manière dont il est présenté, un indicateur peut signifier des choses différentes. Il peut être construit sous la forme de catégories ou de types, d'effectifs ou de volumes, de répartitions ou de taux, de ratio ou d'indice. Chacune de ces expressions livre des messages particuliers.

Les crédits des gouvernements consacrés à la culture, exprimés en dollars courants indiquent les sommes mises en disponibilité et les disparités éventuelles qui pourraient exister entre les secteurs d'activités; exprimés en dollars constants, ils manifestent la véritable augmentation au cours des ans; en pourcentages des crédits des pouvoirs publics sur un période donnée, ils révèlent le niveau d'engagement de ces pouvoirs par rapport à l'ensemble de leurs engagements. Il en va de même à l'égard de la participation culturelle; la comparaison des taux de participation ou d'indices pourra, à l'occasion, mettre en lumière des pratiques caractéristiques d'une catégorie sociale et, en d'autres cas, des facteurs d'inégalités. Ainsi, les sorties à certains genres de spectacles sont caractéristiques des jeunes, par exemple celles au cinéma et aux spectacles de hard rock. Par contre, une baisse régulière des taux de sorties aux spectacles selon la taille des villes pourra être plutôt révélatrice de la centralisation de l'offre culturelle dans les grands centres.

6. Les étapes subséquentes consistent à construire les indicateurs eux-mêmes, à les tester et à les mettre en rapport les uns avec les autres afin de les interpréter adéquatement.

Un piège à éviter est celui de la prolifération des indicateurs. Une des caractéristiques d'un bon indicateur est sa simplicité; on doit pouvoir l'interpréter facilement. On en vient donc à rêver, comme dans les années 1960 lorsqu'on voulait établir un indice de la qualité de vie, à construire des indices composites qui fourniraient de façon très synthétique des mesures globales, par exemple du degré de participation à la vie culturelle ou de l'état du développement culturel. Ce genre d'exercice soulève des problèmes méthodologiques majeurs lorsqu'il s'agit de sélectionner les éléments représentatifs et d'en pondérer l'importance les uns par rapport aux autres.

Les projets de construction d'indicateurs en cours à la direction de la recherche et de la statistique

À la Direction de la recherche et de la statistique, nous en sommes au début de ce travail d'élaboration d'indicateurs. En raison du niveau de développement du système d'information statistique, les conditions requises pour l'évaluation de la politique culturelle dans son ensemble ne sont pas toutes en place. Avec le temps et les travaux menés par le Ministère, le BSQ et d'autres organismes producteurs de statistiques, nous espérons être en mesure d'élargir l'éventail et la diversité des indicateurs culturels.

Nous disposons toutefois de données suffisamment riches et complètes pour développer quelques indicateurs reliés aux axes principaux de la politique. Nous prévoyons construire, au cours des prochaines années, des indicateurs sur trois points particuliers: le financement des arts et de la culture, l'accès aux arts et à la culture et la participation à la vie culturelle.

1. Concernant le financement des arts et de la culture, nous prévoyons développer un ensemble d'indicateurs à partir des dépenses de transfert du Ministère. Depuis cinq ans, nous saisissons les montants des transferts selon un ensemble de variables; nous pouvons donc fixer les masses budgétaires selon des variables stratégiques, par exemple les domaines, les fonctions culturelles, les acteurs, les catégories de transferts, les régions, et simuler les variations de transferts qui auraient pu se produire au cours des ans.

2. Les banques de données sur les lieux de diffusion culturelle vont permettre, nous l'espérons, de faire la cartographie de ces lieux. On tentera d'apprécier leur qualité à partir des exigences disciplinaires et des besoins en diffusion; de plus, on cherchera à établir quelles sont les conditions d'accès de ces lieux sur le territoire et quels produits culturels y transitent, par exemple le livre, le spectacle, les expositions, l'interprétation du patrimoine, les archives...

3. Quant à la participation culturelle, plusieurs analyses effectuées à partir d'enquêtes précisent l'ampleur de cette participation selon les groupes sociaux, les territoires et les produits culturels. Nous avons une bonne connaissance des profils particuliers des «consommateurs» de culture. Il reste maintenant à former un ensemble d'indicateurs davantage liés aux objectifs de la politique culturelle.

En conclusion

Comment mettre en place l'organisation nécessaire à l'évaluation de la politique? Il s'agit d'un mandat très vaste qui nécessitera des ressources importantes. Bien sûr, ce mandat est confié au Ministère et un Comité a été chargé d'élaborer un programme de production d'indicateurs culturels. Dans un premier temps, ce Comité va travailler à la conception et à la validation d'un certain nombre d'indicateurs; il faudra y associer d'autres chercheurs, tant du gouvernement que de centres de recherches, et mener les travaux en concertation avec les autres projets de production de statistiques et d'indicateurs culturels.

Mais l'évaluation de la politique culturelle n'est pas du seul ressort du gouvernement du Québec. Les villes, qui se dotent de politiques culturelles, ne doivent pas oublier d'en prévoir l'évaluation. Une politique culturelle relève d'un contrat social qui lie les différents intervenants et partenaires au développement culturel; ceux-ci ont droit de participer aux processus d'orientation de leur devenir culturel. Il est important qu'on se préoccupe de l'évaluation de la politique culturelle en d'autres lieux qu'au Ministère, par exemple dans les centres de recherche, dans les universités, dans les organismes conseils ou les organismes régionaux de planification, et qu'on travaille ensemble au développement d'une instrumentation appropriée.

Synthèse des discussions

Les participants ont relativement peu ajouté aux besoins exprimés par madame Giguère en matière de statistiques culturelles régionales. Pour le moment, sur une base régionale, la légitimation des activités culturelles par des statistiques s'y rapportant semble la préoccupation première; que ces statistiques aient un contenu essentiellement économique, principalement sociodémographique ou caractérisant ce qui fait la spécificité des activités culturelles semble venir en second.

Les discussions qui ont eu lieu au sujet du développement de l'appareil de statistiques culturelles ont mis au jour, une fois de plus, le problème des rubriques et des typologies qu'on y retrouve. Elles ne semblent pas vouloir toujours dire la même chose pour ceux qui s'en prévalent, contrairement à d'autres domaines de statistiques.

Il a été en outre signalé que les statisticiens, par manque de ressources, n'ont pas d'autre choix, pour développer les statistiques culturelles, que de prendre leur bien là où ils le trouvent. Ce qui augmentera l'étendue de ces statistiques, mais ce qui compliquera davantage l'utilisation simultanée de sources de provenances différentes.

On a annoncé une suite à l'enquête des comportements des Québécois en matière de pratiques culturelles. Le ministère de la Culture entend refaire, en 1994, une enquête semblable à celles de 1983 et de 1989, mais avec un échantillon plus considérable pour mieux cerner encore les réalités régionales. Il a été dit, à cet égard, que si les grandes agences gouvernementales, et en particulier le BSQ à qui on accorde beaucoup de crédibilité, peuvent développer des grands instruments d'observation statistique, la plupart des régions sont dotées de personnels compétents pour en analyser les résultats, étant plus à même d'en saisir la portée chez eux que les agences centrales.

Face au projet du ministère de la Culture de développer des indicateurs pour l'évaluation de la politique culturelle, certains ont exprimé des inquiétudes. Ils craignent que ce projet ne s'embarque dans une démarche trop étroite, qu'il réduise trop facilement le développement culturel aux seuls effets de cette politique culturelle. Vu sous un autre angle, on craint que ces indicateurs passent à côté de données caractérisées comme «socialement utiles». On a répondu à cela qu'il est impossible de développer de tels indicateurs sans les mettre en contexte, sans les asseoir sur un certain cadre de référence.

Tous les intervenants semblent de plus en plus conscients des difficultés de développer les statistiques culturelles, de régionaliser ces dernières, et de construire des indicateurs qui seront utiles pour plus qu'un type d'usagers ou d'objectifs.

André CÔTÉ
Bureau de la statistique du Québec

CONCLUSION

Gaëtan HARDY, agent de recherche

Direction de la recherche et de la statistique
Ministère de la Culture

DEUX JOURNÉES bien remplies qui nous ont permis de mieux appréhender la réalité régionale et la dynamique qui y prévaut sur le plan culturel.

La table ronde nous a entraînés, sous le thème «démocratisation culturelle et régions», à questionner la possibilité d'envisager un développement culturel durable dans les régions, compte tenu des tendances centrifuges observées au cours des dernières années; à questionner également une conception de l'art dont l'esthétique est définie par les modèles des grands centres, un art dit international, sans attache et sans appartenance, mais diffusé et géré par un marché bien organisé, dont l'art actuel en région contredirait la valeur d'universalité.

L'atelier sur les industries de la culture et des communications aura permis de mesurer l'importance du regroupement des forces vives, pour assurer le maintien et la survie des entreprises, tant dans les régions que dans les grands centres, compte tenu des limites imposées par l'ampleur et la globalisation des marchés.

L'atelier sur le public des arts et la sensibilisation a contribué à identifier des partenaires et des stratégies favorables à des collaborations durables pour la réalisation de projets concrets en ce domaine, en se basant sur le dynamisme des ressources humaines qui oeuvrent pour le développement artistique et culturel. Il a également relevé les conséquences d'une conspiration éducative dans le développement des compétences culturelles chez les jeunes.

Finalement l'atelier des statistiques, indicateurs culturels et régionaux a soulevé l'importance des statistiques culturelles régionales et les difficultés liées à l'élaboration et à la production de celles-ci. Plusieurs exigences au plan conceptuel et méthodologique constituent des défis importants pour la mise

en place d'une instrumentation répondant aux besoins des utilisateurs. Soulignons plus particulièrement l'identification et la sélection des informations et des indicateurs pertinents, la conception d'un système cohérent et récurrent pour éclairer la prise de décision.

DEUX JOURNÉES qui ont mis de l'avant des idées, des réflexions et suscité des débats qui doivent se poursuivre. Ce troisième colloque confirme et renforce la nécessité d'échanges réguliers entre les différents intervenants dans le secteur, tant ceux de la recherche que des milieux culturels. Ces échanges, en plus de permettre l'identification de champs de recherche à privilégier et à développer pour une meilleure connaissance du domaine culturel, favorisent la circulation des informations sur les travaux réalisés.

Des défis restent après trois années. Il faut revoir et ajuster la formule du colloque. À ce titre, vos commentaires et suggestions seront bien accueillis pour faire de cette rencontre annuelle un lieu privilégié d'échanges.

DEUX JOURNÉES qui ont également mobilisé beaucoup d'énergie au niveau de l'animation, ainsi que pour les conférenciers et conférencières dans la préparation des communications. La qualité des textes a été remarquable et a permis d'engager des discussions fructueuses.

Il est important de souligner le travail de monsieur Florian Sauvageau de l'Institut québécois de recherche sur la culture et de madame Micheline Boivin de la Direction de la recherche et de la statistique du ministère de la Culture, responsables de l'organisation de ce troisième colloque, et plus particulièrement celui de monsieur Jean-Paul Baillargeon de l'Institut québécois de recherche sur la culture, qui a assuré la coordination et la planification de ce troisième colloque. Cette tâche exige beaucoup de temps, de doigté dans les négociations, pour mener à terme un tel projet.

Merci également à monsieur John Michaud de la Direction du Bas-Saint-Laurent du ministère de la Culture et à toute son équipe pour leur accueil chaleureux et empressé. Notre séjour à Rimouski en a largement bénéficié. Merci enfin à vous d'avoir participé si activement aux échanges et pour avoir soutenu, par votre présence, un événement qui mérite de vieillir pour assurer et appuyer le développement culturel.

Bon retour dans vos villes respectives et à l'an prochain, à Montréal, pour une quatrième édition du colloque «Recherche: arts et culture».

Liste des conférencières et conférenciers

Rose-Marie Arbour	Le développement de l'art en région: un lieu et un réseau
Isabelle Aubin	L'école: lieu privilégié de développement artistique et culturel pour les jeunes
Jean-Paul Baillargeon	Ouverture du colloque
Serge Bernier	La statistique culturelle régionale: problèmes, projets et développements récents au Bureau de la statistique du Québec
Rosaire Garon	Formation d'indicateurs et défis posés par l'évaluation de la politique culturelle
Rita Giguère	De l'importance des statistiques culturelles régionales
Gérald Grandmont	Commentaires (table ronde)
Gaétan Hardy	Conclusion
Fernand Harvey	Culture et régions: un développement durable?
Marie-Claude Larouche	Expérience de sensibilisation d'un jeune public à l'art actuel, Ville de Lachine
Lionel Levasseur	La télévision régionale en Europe: entre «fenêtre» et «miroir»
Claude Martin	L'industrialisation de la culture et le développement régional
André Ménard	OSCART Communication: cas type de regroupement d'entreprises régionales
John Michaud	Présentation de la table ronde
Monique Michaud	Musée régional de Rimouski: l'éducatif
Michell Quintin	Partenariat: arts, école et culture, ou comment aller plus loin avec d'autres
Florian Sauvageau	Les médias des régions et la mondialisation.

Liste des participantes et participants

Dave Atkinson	IQRC
Isabelle Aubin	Ministère de l'Éducation
Serge Bernier	Bureau de la statistique du Québec
Micheline Bertrand	Ministère de la Culture
Yvan Boisseau	Ministère de la Culture
Micheline Boivin	Ministère de la Culture
Bernadette Charcron	Ministère des Communications du Canada
Francine Chevrier	Maison Lamontagne
Ann Cleary	Ministère de la Culture
Jacinthe Cloutier	UQTR
André Côté	Bureau de la statistique du Québec
Irène Durand	Cégep de Rimouski
Andrée Fortin	Université Laval
Jean-Charles Fortin	IQRC
Gilbert Gagnon	Ministère de la Culture
Mireille Galipeau	Musée du Québec
Rosaire Garon	Ministère de la Culture
Louise Gignac	Ministère du Loisir, de la Chasse et de la Pêche
Rita Giguère	Conseil de la culture de l'Est du Québec
Gérald Grandmont	Musée de la civilisation
Gaétan Hardy	Ministère de la Culture
Fernand Harvey	IQRC
Daniel Hébert	Conseil régional de la culture
France Landriault	Conseil de recherche en sciences humaines
Louis Landry	Ministère de la Culture
Hélène Laperrière	INRS-Urbanisation
Marie-Claude Larouche	UQAM
Suzanne Lebel	Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science
Denis Lemieux	Ministère de la Culture
Ginette Lepage	Conseil de la culture de l'Est du Québec

Fernand Lévesque	Ministère de la Culture
Réjean Martel	Ministère de la Culture
Claude Martin	Université de Montréal
André Ménard	OSCART Communication
Monique Michaud	Musée régional de Rimouski
John Michaud	Ministère de la Culture
Euchariste Morin	Ministère de la Culture
Lisette Morin	Journaliste (1924-1993)
Yves Mougeot	Conseil de recherches en sciences humaines
Gertrude Naud Demers	UQTR
Jean Ouellet	Ministère de la Culture
Bernard Pilote	Biennale du dessin, de l'estampe et du papier
Gilles Pronovost	UQTR
Michell Quintin	Commission scolaire catholique de Sherbrooke
Carol Ringuet	Ministère de la Culture
Florian Sauvageau	IQRC
Richard St-Pierre	Ministère de la Culture
France Trépanier	Ministère des Communications du Canada

Achevé d'imprimer à Victoriaville
sur les presses de l'imprimerie Héon & Nadeau ltée
en mai 1994